Litere

Terry Eagleton

Teoria literară

O introducere

Collegium

POLIROM

COLLEGIUM

LITERE

Terry Eagleton (n. 1943) a fost profesor de literatură engleză la universităţile Oxford şi Manchester; în prezent predă la Lancaster University. Este considerat cel mai important critic literar britanic în viaţă. Dintre lucrările sale cele mai cunoscute amintim: *The Ideology of the Aesthetic* (1990), *The Illusions of Postmodernism* (1996), *The Idea of Culture* (2000), *Sweet Violence: The Idea of the Tragic* (2003), *The English Novel. An Introduction* (2004), *How to Read a Poem* (2006).

Tradus după Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Second Edition

www.polirom.ro

Editura POLIROM
Iaşi, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506
Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7, ap. 33, O.P. 37;
P.O. BOX 1-728, 030174

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României:

EAGLETON, TERRY

Teoria literară. O introducere / Terry Eagleton; trad. de Delia Ungureanu. – Iaşi : Polirom, 2008

ISBN 978-973-46-1251-2

Bibliogr.

Index

I. Ungureanu, Delia (trad.)

82.09

Printed in ROMANIA

Terry Eagleton

Teoria literară
O introducere

Traducere de Delia Ungureanu

POLIROM
2008

Pentru Charles Swann şi Raymond Williams

Cuprins

Prefață la ediția aniversară 7

Prefață la ediția a doua 11

Prefață 13

Introducere. Ce este literatura? 15

1. Începuturile literaturii engleze ca obiect de studiu 33

2. Fenomenologia, hermeneutica, teoria receptării 73

3. Structuralismul și semiotica 113

4. Post-structuralismul 151

5. Psihanaliza 177

Concluzie. Critica politică 223

Postfață 249

Note 273

Bibliografie 283

Index 293

Prefaţă la ediţia aniversară

Această carte a împlinit un sfert de secol. Dar, dacă pare şi mai veche de atît, poate e pentru că de-atunci s-au întîmplat multe. Una dintre aceste schimbări este că teoria literară nu mai ocupă astăzi poziţia dominantă pe care o avea în urmă cu 25 de ani. Cînd a fost scrisă această carte, teoria, la fel ca filmul cel mai recent al lui Jean-Luc Godard, era nouă, străină, subversivă, enigmatică şi incitantă. Unii studenţi încă o găsesc aşa. Dar, la fel cum şocul produs de contactul cu arta modernă a fost în cele din urmă asimilat, aşa cum observa Frederic Jameson, iar *Ulise* al lui Joyce a ajuns un tip de naraţiune convenţională, tot aşa s-a petrecut şi cu teoria, care nu mai este astăzi materia stranie care era odată. Într-adevăr, aşa cum am subliniat şi în postfaţă, asistăm astăzi la afirmarea unui fel de anti-teorie - însă şi aceasta, la rîndul ei, prezintă un interes teoretic. Prin aceasta se deosebeşte de obiecţiile filistine aduse de obicei teoriei, care constituie, în mare parte, dovada unei animozităţi, şi nu un argument.

Oare asta înseamnă că teoria s-a „instituţionalizat"? Cred că nu se poate răspunde corect la această întrebare, dacă dăm cuvîntului *instituţionalizat* (termen care poartă conotaţiile stranii ale seringilor şi ale cămăşilor de forţă) un sens pur peiorativ. Dacă astăzi teoria literară este predată în instituţii academice, acesta este un fapt de lăudat, nu de condamnat ca o capitulare neputincioasă. Lucrurile s-au schimbat în bine din acest punct de vedere, eu însumi ţinînd un curs săptămînal de teorie marxistă la Oxford, la începutul anilor '70, curs neinclus în programa universitară şi care a întrunit dezaprobarea colegilor mei, curs care era mai puţin un seminar obişnuit şi mai mult un fel de refugiu pentru toţi studenţii criticaţi pe temeiuri ideologice. Majoritatea studenţilor la Litere au acum posibilitatea de a urma un curs sau două de teoria literaturii, fapt îmbucurător, de altfel.

Şi totuşi, dintr-un anume punct de vedere, poate că aceasta *este* un fel de capitulare sau cel puţin un compromis îngrijorător, din

moment ce nu s-a urmărit ca teoria să îşi ocupe locul în rîndul cursurilor despre capodoperele literaturii ca un alt produs menit să-i atragă pe jucătorii profesionişti în jocul pieţei intelectuale. A înţelege astfel teoria înseamnă a-i înţelege greşit natura. În forma sa ideală, teoria interoghează toate aceste demersuri interpretative, refuzînd să coexiste cu ele paşnic şi să fie doar o opţiune între multe altele. În loc să se limiteze la a oferi noi metode pentru studiul textelor literare, ea pune în discuţie natura şi funcţia literaturii, precum şi instituţiile literare înseşi. În loc să se mulţumească să ne pună la dispoziţie modalităţi mai sofisticate de a aborda textele canonice, ea aduce în discuţie însuşi conceptul de *canonicitate*. Scopul său nu este doar acela de a ne clarifica ce înseamnă operele literare sau cît sînt de valoroase. În schimb, pune sub semnul întrebării preconcepţiile noastre despre sensul de bază al lui a *însemna* şi interoghează criteriile prin care evaluăm arta literară. A alătura unui curs de teoria literaturii unul despre simbolismul lunii la D.H. Lawrence ar însemna să facem ceea ce filosofii ar numi o eroare categorială. Ar fi ca şi cînd am studia marxismul ca pe o variantă a sociologiei, în loc să subliniem faptul că marxismul este, printre altele, o critică a însuşi conceptului de *sociologie*. Chiar prin structura ei, lumea academică încurajează astfel de erori conceptuale. La fel ca într-o piaţă, ea aşază laolaltă lucruri incomparabile.

Aşadar, înţeleasă corect, teoria literară este un fel de meta-discurs. În loc să se prezinte doar ca o altă modalitate de a vorbi despre literatură, ea adoptă o poziţie critică faţă de alte forme ale analizei critice. Mai precis, priveşte cu suspiciune orice idee de-a gata, tot ceea ce este de la sine înţeles. Criticii se pot întreba dacă o anume turnură narativă este plauzibilă, dar naratologii vor să ştie mai întîi ce este această făptură ciudată numită naraţiune şi refuză să se lase amăgiţi de intuiţia că oricine poate recunoaşte o poveste. Dacă, de exemplu, un critic identifică structuri jungiene într-un roman, teoreticianul ţine să afle mai întîi ce înseamnă „roman". Poate fi definit? Prin ce se deosebeşte un roman scurt de o nuvelă de mare întindere? Criticii pot purta discuţii aprinse legate de statutul de scriitor minor sau major al lui Oscar Wilde, dar teoreticienii preferă să analizeze normele şi criteriile (adesea inconştiente) care stau la baza unor astfel de judecăţi. Orice lectură presupune interpretare ; dar hermeneutica se focalizează pe ceea ce se întîmplă în actul interpretării. Un critic

poate vorbi despre inconştientul unui personaj literar ; un teoretician se va întreba mai curînd ce este un personaj şi dacă şi textul, la rîndul său, poate avea un inconştient.

Ceea ce s-a petrecut în ultimele două decenii ar putea fi văzut drept o decădere a teoriei „pure" sau „elitiste" din poziţia sa privilegiată. Se vorbeşte mai puţin despre semiotică, hermeneutică, post-structuralism şi fenomenologie decît se vorbea în anii '70 şi '80. Chiar şi teoria psihanalitică este cumva mai puţin vizibilă decît a fost, în ciuda seducţiei şi a farmecului exercitate asupra intelectului. În schimb, post-modernismul şi post-colonialismul au preluat controlul, alături de un feminism vlăguit, dar care a reuşit să supravieţuiască. Această evoluţie este interesantă, întrucît semnalează, printre altele, o întoarcere dinspre piscurile rarefiate ale teoriei „pure" înspre depresiunile şi cîmpiile culturii cotidiene. Acelaşi lucru se poate afirma şi despre noul istorism al anilor '80 şi '90. Feminismul, post-modernismul, post-colonialismul sînt mai mult decît simple fenomene literare. Dintr-un anume punct de vedere, acest lucru este valabil şi pentru teoria „pură", din care doar o mică parte s-a născut în arena literaturii. Fenomenologia, hermeneutica şi post-structuralismul sînt curente filosofice ; psihanaliza este o practică terapeutică ; semiotica este ştiinţa semnelor în general, nu doar a semnelor literare. Noul istorism a încercat să elimine graniţa dintre operele literare şi cele non-literare, aşa cum făcuse şi structuralismul la vremea sa. Cu toate acestea, a vorbi în aceeaşi frază despre post-structuralism şi post-modernism sau despre semiotică şi post-colonialism reprezintă o altă greşeală categorială. Primii doi termeni din aceste perechi se referă la corpusuri teoretice, în vreme ce ultimii doi la realităţi culturale şi politice. A crede că sînt mai mult sau mai puţin acelaşi lucru ar fi ca şi cînd am susţine că filosofia lui Heidegger şi încălzirea globală intră în aceeaşi categorie. Iar acest tip de greşeală este unul la care ne îndeamnă uneori lumea academică.

Dintr-un anume punct de vedere, această întoarcere spre viaţa cotidiană culturală şi politică este fără îndoială un lucru bun. Şi totuşi, ca întotdeauna, există şi un preţ. Teoria pură are neajunsurile ei ; dar distanţa pe care o ia faţă de viaţa cotidiană îi permite, din cînd în cînd, să acţioneze ca o puternică instanţă critică în raport cu aceasta. În spatele tuturor acestor idei se ascunde o dimensiune utopică. Post-structuralismul visează o lume în care ierarhiile rigide şi polarităţile opresive

să fie interogate deschis, într-un joc al diferenţei şi al diversităţii. Indiferent de inerentele derapaje ale actului de interpretare, hermeneutica nu încetează să îşi reafirme credinţa în înţelegerea umană. Teoria receptării, cu sloganul său implicit – „Mai multă Putere pentru Cititor! ” –, caută să îl elibereze pe lector de statutul său pasiv şi de blînd conformism pe care criticii i l-au atribuit, oferindu-i, în schimb, rolul de agent sau de co-creator. În spatele acestui curent al teoriei literare transpar subtil revendicările mişcărilor studenţeşti din anii ’60.

Dar nu acesta este şi cazul majorităţii teoriilor post-moderniste. Există fără îndoială şi o latură radicală a acestora. Dar cele mai importante achiziţii ale gîndirii post-moderniste sînt pluralismul, multiculturalismul şi un respect pentru diferenţele umane. Însă este dificil să vezi în acestea forma potrivită de politică într-o lume în care cea mai mare putere capitalistă din istorie aşteaptă ca restul lumii să îşi răscumpere eliberarea. Este o caracteristică a marxismului faptul că, pe de-o parte, refuză să se retragă din social şi politic în „discurs”, iar, pe de altă parte, neagă orice fel de complicitate cinică sau defetistă cu existenţa socială aşa cum o cunoaştem. Alte forme de critică politică, precum post-colonialismul, pot fi astfel evaluate în conformitate cu acest standard. Există curente ale gîndirii post-coloniale care nu pun la îndoială separarea globală a puterii şi a resurselor şi se limitează la întrebări privind identitatea şi etnicitatea. Dar există şi alte variante mai promiţătoare ale acestei teorii, care semnalează persistenţa în prezent a criticii făcute imperialismului occidental de socialismul clasic, indiferent de revizuirea ce s-ar impune acestor analize în lumina a ceea ce unii numesc optimist capitalismul „tîrziu”.

Sper că republicarea acestei cărţi la 25 de ani de la prima ediţie va contribui în vreun fel la reînnoirea stării de intensă incitare pe care teoria o putea trezi la vremea cînd lucrarea a fost scrisă. Dacă popularitatea crescîndă a cărţii poate fi considerată relevantă, atunci valul de entuziasm nu a scăzut în vreun fel. Nu ştiu dacă trebuie să fiu încîntat sau scandalizat de faptul că *Teoria literară. O introducere* a fost subiectul unui studiu făcut de o şcoală de afaceri foarte cunoscută din Statele Unite, care a fost intrigată să afle că un text academic a putut deveni un bestseller.

T.E.
2007

Prefaţă la ediţia a doua

Această carte este o încercare de a face teoria literară modernă inteligibilă şi interesantă pentru un public cît mai numeros. De la prima sa apariţie în 1983, sînt încîntat să spun că a constituit un obiect de studiu atît pentru avocaţi, cît şi pentru criticii literari, atît pentru antropologi, cît şi pentru teoreticienii culturii. Dintr-un anume punct de vedere, poate că acest lucru nu este deloc surprinzător. Aşa cum cartea însăşi încearcă să demonstreze, nu există, de fapt, o „teorie literară", înţeleasă ca un corpus de texte teoretice născute din şi aplicabile doar literaturii. Nici una dintre abordările studiate în această carte, de la fenomenologie şi semiotică la structuralism şi psihanaliză, nu se ocupă *exclusiv* de scrierile „literare". Dimpotrivă, toate s-au născut în alte domenii ale ştiinţelor umane şi au implicaţii care ţintesc mult dincolo de literatură. Presupun că acesta este unul dintre motivele care explică popularitatea cărţii şi care justifică o nouă ediţie. Am fost de asemenea uimit de numărul mare de cititori non-academici pe care i-a atras. Spre deosebire de alte lucrări similare, a reuşit să îşi cîştige un public dincolo de cel al mediului academic, aspect deosebit de interesant, dacă privim lucrurile din perspectiva aşa-zisului „elitism" al teoriei literare. Dacă *este*, într-adevăr, un limbaj dificil, ba chiar ezoteric, atunci se pare că este unul care îi poate interesa pe cei care nu au pus vreodată piciorul într-o universitate. Şi dacă lucrurile stau astfel, atunci aceia care fac parte din mediul academic şi care condamnă teoria literară pentru ezoterismul său ar trebui să se mai gîndească o dată. Este un fapt încurajator totuşi că, într-o epocă postmodernă în care sensul, la fel ca toate celelalte lucruri, pare a fi destinat consumului instantaneu, mai există încă indivizi pentru care travaliul găsirii unor noi modalităţi de a vorbi despre literatură merită efortul.

O parte a teoriei literare a avut, într-adevăr, un caracter exclusivist şi obscurantist, iar unul dintre scopurile acestei cărţi este să repare

prejudiciile aduse de aceasta şi să facă teoria mai accesibilă. Dar mai există un aspect prin care o astfel de teorie este reversul celei elitiste. Ceea ce e cu adevărat elitist în studiile literare este ideea că operele literare pot fi apreciate doar de către aceia care au un anumit antrenament cultural. Există, pe de-o parte, cei care au „în sînge" valorile literare şi, pe de altă parte, cei care se zbat neputincioşi în întunericul de-afară. Unul dintre principalele motive ale ascensiunii teoriei literare începînd cu anii '60 a fost pierderea treptată a credinţei în această prejudecată, în urma intrării în învăţămîntul universitar a unor categorii de studenţi provenind din medii cu un presupus background cultural slab. Teoria era o modalitate de a elibera operele literare din strînsoarea la care le supunea o „sensibilitate civilizată", deschizîndu-le unei analize la care, cel puţin teoretic, putea participa oricine. Cei care se plîng de dificultatea acestei teorii sînt, în mod ironic, tot aceia care, de obicei, nu pot înţelege cu uşurinţă un manual de biologie sau de inginerie chimică. Aşadar, de ce ar sta lucrurile diferit în cazul teoriei literare? Poate pentru că ne aşteptăm ca literatura însăşi să fie un fel de limbaj „obişnuit", accesibil oricui instantaneu. Dar chiar şi această idee este un caz particular de „teorie" a literaturii. Înţeleasă corect, teoria literară este mai curînd creaţia unui impuls democratic decît a unuia elitist. Şi, din acest punct de vedere, cînd *alunecă* înspre un stil emfatic ilizibil, îşi trădează propriile rădăcini istorice.

T.E.

Prefaţă

Dacă s-ar încerca datarea începuturilor transformării care a cuprins teoria literară în secolul al XX-lea, nu ar fi foarte rău să se aleagă anul 1917, cînd tînărul formalist rus Viktor Şklovski a publicat eseul său de pionierat, *Arta ca procedeu*. De atunci şi mai ales în ultimele două decenii, teoria literară a cunoscut un avînt uluitor : însuşi înţelesul de „literatură", „lectură" şi „critică" s-a modificat substanţial. Dar multe dintre achiziţiile acestei revoluţii teoretice nu au trecut dincolo de un cerc restrîns de specialişti şi de entuziaşti : încă aşteaptă să îşi facă efectul asupra studentului la Litere şi asupra cititorului în general.

Această carte îşi propune să ofere o prezentare rezonabilă şi cuprinzătoare a teoriilor literare moderne, adresîndu-se acelora care nu cunosc decît cel mult tangenţial subiectul. Deşi un atare proiect conţine omisiuni şi simplificări inerente, am încercat să popularizez, nu să vulgarizez subiectul. Cum eu consider că nici o părere nu este „neutră" şi că nu există o modalitate ne-*orientată* de a o prezenta, am argumentat mereu folosindu-mă de *cazuri* particulare, ceea ce sper că sporeşte interesul cărţii.

Economistul J.M. Keynes a susţinut cîndva că acei economişti care nu agreează teoria sau care pretind că se descurcă mai bine fără ea se află, de fapt, sub influenţa unei alte teorii mai vechi. Acelaşi lucru este valabil şi pentru studenţii la Litere şi pentru criticii literari. Există unii care se plîng de faptul că teoria literară este insurmontabil ezoterică – unii care o suspectează de un caracter voit inaccesibil neiniţiaţilor, de enclavă elitistă, aspect care o apropie de fizica nucleară. Este adevărat că o „educaţie literară" nu încurajează gîndirea analitică ; dar teoria literară nu este cu nimic mai dificilă decît alte demersuri teoretice, ba chiar e cu mult mai uşoară decît unele dintre acestea. Sper ca această carte să îi contrazică pe aceia care cred că acest subiect nu le este la îndemînă. Unor studenţi şi critici nu le convine nici că „teoria se amestecă între cititor şi

operă". Un răspuns simplu la această obiecţie este că, fără o teorie, indiferent cît de nereflexivă şi de implicită ar fi aceasta, nu am şti ce este o „operă literară" şi nici cum trebuie să o citim. Ostilitatea faţă de teorie înseamnă, de obicei, opoziţia faţă de teoriile altora şi uitarea propriei teorii. Unul dintre scopurile acestei cărţi este să înlăture această reprimare şi să ne ajute să ne amintim.

T.E.

Introducere. Ce este literatura?

Dacă există o teorie a literaturii, atunci înseamnă că există şi ceva numit „literatură” pe baza căreia se construieşte această teorie. Aşa că putem începe prin a ne pune întrebarea: „Ce este literatura?”.

Au existat multe încercări de a o defini. De exemplu, o putem înţelege ca „scriere bazată pe imaginaţie” în sensul de ficţiune, o scriere care nu este adevărată, literal vorbind. Dar chiar şi cea mai superficială privire asupra a ceea ce oamenii numesc de obicei literatură arată că această accepţie este nesatisfăcătoare. Literatura engleză a secolului al XVII-lea înseamnă Shakespeare, Webster, Marvell şi Milton. Dar cuprinde şi eseurile lui Francis Bacon, predicile lui John Donne, autobiografia spirituală a lui Bunyan, precum şi ciudatele scrieri ale lui Sir Thomas Browne. La nevoie, am putea include aici şi *Leviathan*-ul lui Hobbes şi *History of the Rebellion* [*Istoria rebeliunii*] a lui Clarendon. Literatura franceză a secolului al XVII-lea înseamnă, pe lîngă Corneille şi Racine, maximele lui La Rochefoucauld, oraţiile funerare ale lui Bossuet, tratatul despre poezie al lui Boileau, scrisorile trimise de Madame de Sévigné fiicei sale, precum şi opera filosofică a lui Descartes şi Pascal. Literatura engleză a secolului al XIX-lea îi include, în general, pe Lamb (nu şi pe Bentham), pe Macaulay (dar nu şi pe Marx), pe Mill (dar nu şi pe Darwin sau Herbert Spencer).

Aşadar, distincţia între „realitate” şi „ficţiune” nu ne ajută prea mult, fără îndoială şi pentru faptul că distincţia însăşi este de multe ori una discutabilă. S-a spus, de exemplu, că diferenţierea noastră între adevărul „istoric” şi cel „artistic” nu poate fi sub nici o formă aplicată în cazul vechilor saga islandeze[1]. În literatura engleză a sfîrşitului de secol al XVI-lea şi a începutului de secol al XVII-lea,

cuvîntul „roman" era folosit atît pentru evenimentele reale, cît şi pentru cele imaginare, iar ştirile nu erau considerate factuale. Romanele şi ştirile nu erau nici pur factuale, nici pur ficţionale : distincţia clară între aceste două categorii cu ajutorul cărora operăm astăzi nu era funcţională atunci[2]. Fără îndoială că Gibbon credea în adevărul istoric al scrierilor sale, la fel ca autorii *Facerii* probabil, dar astăzi ambele texte sînt citite de unii ca „realitate", iar de alţii ca „ficţiune". Cu siguranţă că Newman credea în adevărul meditaţiilor sale teologice, pe care mulţi le consideră astăzi „literatură". Mai mult, dacă „literatura" cuprinde şi multe scrieri factuale, exclude şi multe alte scrieri ficţionale. Comicsurile *Superman* şi romanele publicate de editura Mills and Boon sînt ficţionale, dar, de obicei, nu sînt considerate literatură şi în nici un caz Literatură. Dacă literatura este un tip de scriere „creativă" şi „imaginativă", oare asta nu ar însemna că istoria, filosofia şi ştiinţele naturale sînt necreative şi lipsite de componenta imaginativă ?

Poate că avem însă nevoie de o cu totul altă abordare. Poate că literatura nu se defineşte prin criteriul ficţionalului sau al „imaginativului", ci prin modalităţile stranii de folosire a limbajului. În cadrul acestei teorii, literatura este un tip de scriere care, pentru criticul rus Roman Jakobson, reprezintă „o violenţă organizată asupra limbajului comun". Literatura modifică şi intensifică limbajul comun, deviind în mod sistematic de la vorbirea cotidiană. Dacă sînt în staţia de autobuz şi cineva se apropie de mine şi îmi şopteşte „Mireasă tihnei nerăpite încă"*, imediat ştiu că mă aflu în prezenţa literarului. Ştiu acest lucru pentru că structura, ritmul şi rezonanţa cuvintelor mizează, la limită, pe sensul lor abstract, altfel spus, dacă e să folosim jargonul lingviştilor, există o incongruenţă între semnificant şi semnificat. Limbajul atrage atenţia asupra lui însuşi, îşi arată ostentativ fiinţa materială, ceea ce nu este valabil şi pentru fraze precum „Nu ştii că şoferii sînt în grevă ? ".

În esenţă, aceasta este definiţia dată *literarului* de către formaliştii ruşi, printre care îi amintim pe Viktor Şklovski, Roman Jakobson, Osip Brik, Iuri Tînianov, Boris Eichenbaum şi Boris Tomaşevski.

---

* John Keats, *Versuri*, traducere de Aurel Covaci, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969, p. 31 (n. tr.).

Şcoala formalistă s-a format în Rusia în anii ce au precedat Revoluţia bolşevică din 1917 şi a înflorit în anii '20, pînă cînd a fost adusă la tăcere la propriu de stalinism. Constituindu-se ca un grup militant şi polemic de critici, formaliştii au respins doctrinele cvasimistice care influenţaseră critica literară pînă atunci şi, printr-un avînt ştiinţific şi pragmatic, au atras atenţia asupra importantei realităţi pe care o reprezintă textul literar însuşi. Critica ar trebui să separe arta de mister şi să se ocupe cu modul în care funcţionează textele literare : literatura nu este nici o pseudoreligie şi nici o psihologie ori sociologie, ci o anumită organizare a limbajului. Are propriile legi, structuri şi mijloace, care urmau a fi studiate *per se*, şi nu reduse la altceva. Opera literară nu e nici un vehicul al ideilor, nici o reflectare a realităţii sociale şi nici încarnarea vreunui adevăr transcendent : este un fapt concret, a cărui funcţionare ar putea fi analizată în acelaşi mod în care analizăm un mecanism. Este făcută din cuvinte, nu din obiecte sau sentimente şi este greşit să fie văzută ca expresie a gîndirii unui autor. Osip Brik a remarcat cîndva cu toată graţia că *Evgheni Oneghin* al lui Puşkin ar fi existat chiar şi fără Puşkin.

Formalismul a întemeiat, în esenţă, aplicarea lingvisticii în studiul literaturii ; şi pentru că lingvistica în chestiune era una formală, preocupată mai mult de structurile limbii decît de vorbirea reală, formaliştii au renunţat la o analiză a „conţinutului" literaturii (în cadrul căreia sîntem mereu tentaţi să cădem în psihologie sau sociologie) în favoarea studiului formei literaturii. Departe de a vedea în formă o expresie a conţinutului, au inversat polii acestei relaţii : conţinutul era doar „motivarea" formei, o ocazie sau un pretext pentru un anume tip de exerciţiu formal. *Don Quijote* nu este o poveste „despre" personajul respectiv : acesta e doar un mijloc prin care sînt aduse împreună diverse tehnici narative. Pentru formalişti, *Ferma animalelor* nu este o alegorie a stalinismului. Dimpotrivă, stalinismul este doar o ocazie bună pentru construirea unei alegorii. Din cauza acestei insistenţe încăpăţînate şi-au primit formaliştii numele acesta peiorativ de la adversarii lor. Şi, deşi nu au negat faptul că arta are o relaţie cu realitatea socială – cîţiva dintre ei au fost apropiaţi ai bolşevicilor –, au susţinut ostentativ că această relaţie nu trebuie să îl intereseze pe critic.

Formaliştii au început prin a vedea în opera literară o asamblare mai mult sau mai puţin arbitrară de „procedee" şi abia mai tîrziu au ajuns să le vadă pe acestea ca pe nişte elemente relaţionate sau „funcţii" în cadrul unui sistem textual total. „Procedee" puteau fi sunetul, imaginile, ritmul, sintaxa, metrul, rima, tehnicile narative, de fapt, întregul set de elemente literare formale. Iar punctul în care aceste elemente se întîlneau era efectul lor de „înstrăinare" sau „defamiliarizare". Dar ceea ce îi era specific limbajului literaturii, ceea ce îl deosebea de alte forme de discurs era faptul că „deforma" limbajul comun în diverse moduri. Sub presiunea procedeelor literare, limbajul comun era intensificat, concentrat, răsucit, strivit, dilatat, răsturnat. Era limbajul „devenit straniu" ; şi, datorită acestei înstrăinări, lumea întreagă devenea brusc nefamiliară. În uzul vorbirii cotidiene, percepţiile noastre asupra realului şi reacţiile la acesta sînt tocite, trunchiate sau, aşa cum ar spune formaliştii, „automatizate". Literatura, forţîndu-ne să devenim dintr-odată conştienţi de limbaj, reînnoieşte aceste reacţii banalizate şi face ca obiectele să fie mai „perceptibile". Fiind obligată să lupte cu limbajul, într-un mod mult mai dificil şi mai conştient de sine decît de obicei, lumea ascunsă în acel limbaj este făcută să trăiască din nou. Poezia lui Gerard Manley Hopkins ar putea constitui un bun exemplu plastic. Discursul literar înstrăinează sau alienează vorbirea obişnuită şi astfel, paradoxal, ne ajută să interiorizăm experienţa într-un mod mai intens şi mai intim. Aproape tot timpul respirăm aerul fără să fim conştienţi de asta. Asemenea limbajului, este însuşi mediul în care ne mişcăm. Dar dacă aerul devine deodată mai dens sau urît mirositor, sîntem nevoiţi să ne concentrăm mai intens asupra respiraţiei, ceea ce conduce la o experienţă potenţată a propriei corporalităţi. Citim un bileţel mîzgălit de către un prieten fără a acorda prea mare atenţie structurii sale narative, dar, dacă o povestire se întrerupe şi o ia de la capăt, schimbînd deseori nivelul narativ şi amînînd punctul culminant pentru a ne ţine în suspans, conştientizăm din nou felul în care este construită, fiind, în acelaşi timp, din ce în ce mai captivaţi de poveste. Povestirea, ar spune formaliştii ruşi, recurge la procedee prin care să grăbească sau să întîrzie acţiunea, menţinîndu-ne astfel atenţia. Iar în limbajul literaturii aceste procedee sînt prezente în mod explicit.

Aceasta l-a făcut pe Viktor Şklovski să fie răutăcios cu *Tristram Shandy* al lui Lawrence Sterne – un roman care îşi blochează atît de mult avansarea acţiunii, încît abia dacă se urneşte din loc – şi să spună că este „cel mai reprezentativ roman din literatura lumii".

Aşadar, formaliştii vedeau în limbajul literaturii o sumă de abateri de la o normă, un fel de violenţă lingvistică: literatura este un tip aparte de limbaj, definit prin opoziţie faţă de limbajul comun. Dar a identifica o abatere presupune găsirea normei faţă de care aceasta constituie o deviere. Deşi *limbajul comun* este un concept preferat de către unii filosofi de la Oxford, limbajul comun al acestora nu are nimic în... comun cu limbajul comun al docherilor din Glasgow. Limbajul pe care ambele grupuri sociale îl folosesc pentru a scrie scrisori de dragoste diferă, în general, de felul în care i se adresează preotului. Ideea că există un singur limbaj „normal" pentru întreaga societate, o monedă de schimb pe care toţi membrii societăţii o au la dispoziţie este o iluzie. Fiecare limbaj este compus dintr-o serie vastă de tipuri de discurs, care diferă în funcţie de clasă, regiune, gen, statut şi aşa mai departe şi care nu pot fi unite într-o singură comunitate lingvistică omogenă. Norma unui individ poate fi deviere pentru un altul: folosirea termenului *uliţă* pentru *alee* poate fi poetică în Brighton, însă în Barnsley ar trece drept limbaj comun. Chiar şi cel mai prozaic text din secolul al XV-lea ne poate părea astăzi poetic, datorită limbii arhaice în care este scris. Dacă am da din întîmplare peste un fragment de text datînd dintr-o civilizaţie de mult dispărută, nu ne-am putea da seama dacă e vorba sau nu despre o poezie doar din acel fragment, din moment ce nu putem avea acces la ceea ce constituia pentru respectiva civilizaţie limbajul comun. Şi chiar dacă cercetări ulterioare ar demonstra că e într-adevăr vorba despre o „deviere", aceasta tot nu ar dovedi faptul că textul este o poezie, întrucît nu toate devierile lingvistice sînt poetice. Argoul, de exemplu. Doar fragmentul nu este suficient pentru a spune că nu este vorba despre o literatură „realistă", avem nevoie de mai multe informaţii despre modul în care funcţiona acel text în societatea în cauză.

Fireşte că formaliştii ruşi erau conştienţi de aceasta. Au admis că normele şi devierile se schimbă de la un context social sau istoric la altul, iar, din acest punct de vedere, poezia depinde de epoca în care ne aflăm la un moment dat. Faptul că un fragment de text ne trezeşte

astăzi un sentiment de „defamiliarizare" nu e o garanţie că aşa a funcţionat întotdeauna şi oriunde : producea un sentiment de defamiliarizare doar prin opoziţie cu un anume set de norme lingvistice, iar dacă acesta se schimba, atunci s-ar fi putut ca textul să nu mai fie perceput ca literatură. Dacă toată lumea ar folosi sintagme precum „Mireasă tihnei nerăpite încă"* într-o conversaţie purtată într-un bar, acest limbaj nu ar mai fi considerat poetic. Altfel spus, pentru formalişti, *literaritatea* era o funcţie a relaţiilor *diferenţiale* dintre feluritele tipuri de discurs, nu o proprietate dată pentru totdeauna. Ei nu au încercat să definească literatura, ci literaritatea – uzuri speciale ale limbajului, reperabile atît în textele literare, cît şi în afara acestora. Cei care cred că literatura poate fi definită prin astfel de uzuri speciale ale limbajului trebuie să ţină cont şi de faptul că există mai multe metafore în Manchester decît în Marvell. Nu există nici un procedeu literar – metonimie, sinecdocă, litotă, chiasm etc. – care să nu fie folosit din plin în vorbirea cotidiană.

Totuşi, formaliştii continuau să creadă că „înstrăinarea" este esenţa literarului. Doar că ei au relativizat acest uz al limbajului, văzîndu-l ca pe o problemă de opoziţie între două tipuri de discurs. Dar dacă îl aud pe cel de la masa vecină din bar spunînd : „Ce scris încîlcit ! " ? Sîntem în faţa unui limbaj literar sau non-literar? E chiar limbaj literar, întrucît provine din romanul *Foamea* al lui Knut Hamsun. Dar cum ştiu că e vorba despre un limbaj literar? Întrucît nu atrage în nici un fel atenţia asupra sa ca act de vorbire performativ. Un răspuns posibil la întrebarea „Cum de am ştiut că e vorba despre un uz literar ? " este că textul aparţine romanului *Foamea* de Knut Hamsun. Este parte a unui text pe care eu l-am citit ca „ficţional", care se anunţă ca „roman" şi poate fi inclus în programa universitară etc. *Contextul* este cel care îmi spune ce este literarul, limbajul neavînd nici o proprietate intrinsecă sau calitate prin care să se deosebească de alte tipuri de discurs, aşa că există posibilitatea să aud o astfel de replică într-un bar fără ca acea persoană să fie admirată pentru abilitatea ei literară. A gîndi literatura aşa cum o făceau formaliştii ruşi înseamnă a gîndi întreaga literatură ca *poezie*. Un aspect relevant ar fi că, atunci cînd formaliştii au început să

---

* Vezi nota de la p. 16 (n. tr.).

analizeze proza, nu au făcut altceva decît să extindă asupra ei tehnicile prin care studiau poezia. Dar se știe că literatura mai înseamnă și altceva în afară de poezie – de exemplu, texte realiste sau naturaliste, care nu ne fac să avem o conștiință mai acută a limbajului și nici nu vorbesc despre ele însele astfel încît să ne atragă atenția mai mult decît de obicei. Deseori, oamenii spun despre un text că e scris „bine", tocmai pentru că nu atrage excesiv atenția asupra lui însuși: admiră stilul simplu și concis ori sobrietatea discretă. Dar cum rămîne cu glumele, cîntecele și sloganele de la fotbal, titlurile din ziare, reclamele, care folosesc multe procedee de ornamentație, însă nu sînt considerate, de obicei, literatură?

O altă problemă ce apare în cazul „înstrăinării" este că nu există text care să nu poată fi citit, dacă avem de-a face cu suficientă ingenuitate, ca un text care ne defamiliarizează. Să luăm ca exemplu o aserțiune prozaică destul de lipsită de ambiguitate, cum este cea pe care o vedem adesea cînd folosim rețeaua de transport subteran din Londra: „Cîinii trebuie ținuți în brațe pe scara rulantă". Poate că această propoziție nu este atît de lipsită de ambiguitate pe cît pare la prima vedere: înseamnă că *trebuie* să avem în brațe un cîine cînd circulăm cu scara rulantă? Oare nu avem voie să folosim scara decît dacă reușim să găsim un maidanez pe care să-l ținem strîns la piept în timp ce urcăm? Multe afișaje de acest fel conțin ambiguități: *Refuse to be put in a basket**, de exemplu, sau semnul de circulație Way Out** întîlnit în Marea Britanie, citit de un californian. Dar, chiar lăsînd la o parte astfel de ambiguități, este evident că afișajul de la metrou poate fi citit ca literatură. Ne putem opri la staccato-ul

---

* În limba engleză, expresie generatoare de ambiguitate semantică, decodabilă contextual, în funcție de apartenența categorială a cuvîntului *refuse*. Citit ca substantiv, înseamnă „resturi", iar expresia s-ar traduce „Aruncați resturile la coș". Citit ca verb, înseamnă „a refuza", iar expresia s-ar traduce „Refuză să faci parte din trend". Prima expresie poate fi întîlnită în parcuri sau locuri publice, iar cea de-a doua funcționează ca un slogan, apărînd pe tricouri sau autocolante (n. tr.).

** În engleza britanică, *way out* este un semn de circulație care marchează ieșirea de la stația de metrou. În engleza americană, înseamnă „ieșire dintr-o situație dificilă" (n. tr.).

dur şi ameninţător al primelor cuvinte monosilabice*, iar dacă ajungem la bogata ambiguitate aluzivă a cuvîntului *ţinuţi*, ne trezim că ne-am lăsat deja purtaţi de imaginaţie şi de rezonanţele sale sugestive, aşa cum sînt ajutaţi cîinii şchiopi să supravieţuiască ; ba poate chiar simţim în însuşi ritmul şi inflexiunea cuvîntului *escalator* (scară rulantă) o mimare a înseşi mişcării de sus în jos şi invers a scării. E posibil ca această căutare să fie inutilă, dar nu e cu nimic mai prejos decît cea care pretinde că aude tăişul şi mişcarea săbiilor în timpul unui duel dintr-o descriere poetică şi are cel puţin avantajul că sugerează faptul că literatura ţine la fel de mult de ceea ce oamenii fac din texte cît şi de ceea ce textele fac din oameni.

Dar, chiar dacă ar exista unii care ar citi astfel afişajul, ar însemna că îl citesc tot ca *poezie*, care nu reprezintă decît o parte a ceea ce în mod obişnuit înţelegem prin literatură. Aşa că haideţi să ne gîndim la o altă posibilitate de a „citi infidel" semnul, una care să ne conducă dincolo de acest rezultat. Imaginaţi-vă un beţiv, tîrziu în noapte, care a încălecat bara de mînă a scării rulante şi care, cu un efort uriaş de concentrare, descifrează mesajul, murmurînd în barbă : „Cît de adevărat ! ". Ce fel de greşeală s-a produs aici ? Ceea ce a făcut, de fapt, beţivul a fost să dea semnului o semnificaţie generală, aproape cosmică. Aplicînd anumite convenţii de lectură cuvintelor, el le eliberează de contextul lor de ocurenţă imediată şi le generalizează dincolo de scopul lor pragmatic, atribuindu-le o mai largă şi probabil mai profundă semnificaţie. Aceasta pare a fi una dintre operaţiile inerente domeniului numit „literatură". Cînd poetul ne spune că iubirea sa e ca un trandafir roşu, ştim, prin simplul fapt că această propoziţie are o metrică anumită, că nu are sens să ne întrebăm dacă poetul avea într-adevăr o iubită care, din cine ştie ce motiv straniu, i s-a părut că seamănă cu o floare. El ne spune ceva despre femei şi despre iubire în general. Aşa că putem spune că literatura este un discurs non-pragmatic : spre deosebire de manualele de biologie şi de bileţelele lăsate lăptarului, ea nu are un scop imediat, ci trebuie privită ca referindu-se la o stare generală de lucruri. Uneori, deşi nu întotdeauna, foloseşte un limbaj ciudat, de

* În engleză, primele trei cuvinte ale propoziţiei sînt monosilabice : *Dogs must be carried on the escalator* (n. tr.).

parcă ar vrea să sublinieze şi mai mult acest lucru – acela că este vorba despre *o modalitate de a vorbi* despre o femeie, nu despre o anume femeie din realitatea imediată. Această atenţie acordată felului în care vorbim, şi nu realităţii descrise are menirea să arate că literatura este un fel de limbaj *autoreferenţial*, un limbaj care vorbeşte despre sine.

Totuşi, apar dificultăţi şi în acest mod de a defini literatura. Pe de-o parte, probabil că ar fi fost o surpriză pentru George Orwell să afle că eseurile sale urmau să fie citite ca şi cînd subiectul lor ar fi fost mai puţin important decît felul în care erau scrise. În mare parte dintre textele considerate literatură, valoarea de adevăr şi relevanţa practică a ceea ce se spune *contează* pentru efectul de ansamblu. Dar, chiar dacă înţelegerea non-pragmatică a discursului este inerentă literaturii, atunci rezultă din această definiţie că literatura nu poate fi definită în mod obiectiv. Definirea literaturii depinde de felul în care alegem să *citim*, nu de natura a ceea ce este scris. Există unele tipuri de texte – poezii, piese de teatru, romane – care sînt, evident, în mod intenţionat non-pragmatice în acest sens, dar acest lucru nu constituie o garanţie a faptului că vor fi şi citite astfel. Aş putea foarte bine citi relatarea lui Gibbon despre Imperiul Roman nu pentru că sînt destul de dezinformat încît să cred că oferă informaţii adevărate despre vechea Romă, ci pentru că îmi place stilul de proză al lui Gibbon sau pentru că găsesc savoare în imaginea decăderii umane, indiferent de sursa ei istorică. Dar aş putea citi poezia lui Robert Burns pentru că eu, un horticultor japonez, nu ştiu sigur dacă trandafirul roşu creştea sau nu în Anglia secolului al XVIII-lea. Mi se va spune că aceasta nu înseamnă să îl citim ca literatură. Dar oare citesc eseurile lui Orwell ca literatură numai dacă generalizez ceea ce spune despre războiul civil din Spania pînă la nivelul unei aserţiuni de importanţă cosmică despre existenţa umană? Este adevărat că multe dintre textele studiate în instituţiile academice ca literatură au fost „construite" pentru a fi citite aşa, dar este la fel de adevărat că multe dintre ele nu au fost astfel. Un text poate fi văzut iniţial ca o scriere istorică sau filosofică, iar apoi ajunge să fie considerat literatură. Sau poate fi văzut mai întîi ca literatură şi ulterior să fie preţuit pentru importanţa sa arheologică. Unele texte se nasc astfel, altele îşi cîştigă în timp literaritatea, iar altele sînt înzestrate cu „spinul" literarităţii. În acest caz, felul în care este cultivat ar putea

avea o mai mare importanţă decît cum s-a născut. Nu contează atît de mult de unde vii, cît felul în care te tratează ceilalţi. Dacă ei decid că eşti literatură, atunci chiar eşti, indiferent de ceea ce credeai tu.

Din acest punct de vedere, putem înţelege literatura mai puţin ca pe o proprietate sau un set de proprietăţi inerente anumitor tipuri de texte, de la *Beowulf* la Virginia Woolf, şi mai mult ca pe o sumă de modalităţi prin care oamenii se *raportează* la textele scrise. Nu ar fi uşor să izolăm, din tot ceea ce s-a numit cîndva „literatură", un set constant de proprietăţi inerente. De fapt, ar fi la fel de dificil ca încercarea de a găsi trăsătura distinctivă a tuturor jocurilor. Nu există o „esenţă" a literaturii. Orice text poate fi citit non-pragmatic, dacă asta înseamnă să citeşti un text de literatură, aşa cum orice text poate fi citit „poetic". Dacă stau cu ochii ţintă la mersul trenurilor nu pentru a găsi vreun tren de legătură, ci pentru a medita la viteza şi complexitatea vieţii moderne, atunci s-ar putea spune că îl citesc drept literatură. John M. Ellis susţinea că termenul *literatură* funcţionează similar cu *buruiană*: buruienile nu sînt un anume tip de plantă, ci orice plantă pe care un grădinar, dintr-un motiv sau altul, nu doreşte să o aibă în grădină[3]. Poate că *literatura* înseamnă contrariul: orice tip de text pe care cineva, dintr-un motiv sau altul, îl preţuieşte foarte mult. Cum ar spune filosofii, *literatură* şi *buruiană* sînt termeni *funcţionali*, nu *ontologici*. Ne spun ceva despre acţiunile noastre, nu despre natura statică a lucrurilor. Ne spun ceva despre rolul unui text sau al unui scaiete într-un context social, despre relaţiile cu şi diferenţele faţă de celelalte elemente contextuale, despre felul cum se comportă, despre scopurile pentru care este folosit şi practicile umane asociate acestuia. *Literatură* are, din acest punct de vedere, o definiţie pur formală, vidă de sens. Chiar dacă pretindem că este o folosire non-pragmatică a limbajului, tot nu am ajuns la o „esenţă" a literaturii, întrucît această definiţie este valabilă şi pentru alte practici lingvistice, precum glumele. Oricum, nu este evident că putem separa clar modalităţile „practice" de cele „non-practice" în raportarea noastră la limbaj. A citi un roman de plăcere diferă în mod cert de a citi un semn de circulaţie pentru a ne informa, dar cum rămîne cu lectura unui manual de biologie în scopul acumulării de cunoştinţe? Oare e vorba despre o raportare pragmatică la limbaj sau nu? În multe societăţi, literatura a servit multor scopuri imediate,

cum ar fi cele religioase. A distinge cu certitudine între „practic" și „non-practic" poate fi posibil doar într-o societate ca a noastră, în care literatura a încetat să mai aibă vreo funcție practică. Am putea da o accepție istoricizată *literarului* drept definiție general valabilă.

Așadar tot nu am descoperit misterul pentru care Lamb, Macaulay și Mill sînt considerați autori de literatură, dar nu și Bentham, Marx și Darwin. Poate pentru că primii trei constituie exemple de „scriitori buni", în vreme ce ultimii trei nu. Acest răspuns are dezavantajul de a fi neadevărat, însă are și avantajul de a sugera că, în general, oamenii numesc „literatură" ceea ce consideră a fi *bine scris*. O obiecție evidentă este aceea că, dacă acest lucru ar fi adevărat în totalitate, atunci nu ar exista „literatură proastă". Aș putea considera că valoarea lui Lamb și a lui Macaulay a fost supraestimată, dar asta nu ar însemna că nu îi mai consider autori de literatură. Pot afirma că Raymond Chandler este „valoros în felul său", dar că nu scrie chiar literatură. Pe de altă parte, dacă Macaulay ar fi *într-adevăr* un scriitor slab – dacă n-ar avea habar de gramatică și ar fi interesat numai de șoarecii albi –, atunci nu am mai avea de ce să îi considerăm textele literatură, fie ea chiar proastă. Judecățile de valoare au legătură cu ceea ce este considerat a fi sau nu literatură, nu neapărat în sensul că textul trebuie să fie „bun" pentru a fi literatură, ci în sensul că trebuie să facă parte din *acel gen* de texte considerate bune : poate fi un exemplu inferior dintr-un gen apreciat la un moment dat de către toți. Nimeni nu s-ar deranja să spună că un bilet de autobuz reprezintă un exemplu de literatură proastă, dar s-ar putea afirma asta despre poezia lui Ernest Dowson. Sintagma *literatură bună* sau *belles lettres* este ambiguă din acest punct de vedere: denotă un tip de text care este, de obicei, apreciat de toți, fără a-ți impune să accepți că orice variantă a acestui invariant este „bună".

Cu această rezervă, sugestia că literatura este un tip de text apreciat la superlativ este revelatorie. Însă are și o consecință devastatoare. Înseamnă că putem renunța o dată pentru totdeauna la iluzia că literatura ar fi o categorie obiectivă, în sensul că este un dat etern și imuabil. Orice poate fi literatură, la fel cum orice este considerat în mod consecvent și indubitabil literatură – Shakespeare, de exemplu – poate înceta să fie privit astfel. Astăzi este considerată o iluzie ideea conform căreia studiul literaturii este studiul unei entități stabile și

bine definite, cum este entomologia pentru studierea insectelor. O mare parte a literaturii este autoreferenţială, în vreme ce o mare parte a retoricii excesiv ornamentate nu este literatură. Literatura înţeleasă ca sumă de texte a căror valoare este sigură şi neperisabilă, definită prin mai multe proprietăţi inerente comune acestora nu există. Cînd voi folosi de aici înainte termenii *literar* şi *literatură*, mi-i imaginez tăiaţi cu un semn invizibil, arătînd astfel că nu sînt satisfăcători, dar că nu dispunem de unii mai buni deocamdată.

Motivul pentru care din definiţia dată literaturii ca text apreciat la superlativ rezultă că aceasta nu este o entitate stabilă este variabilitatea celebră a judecăţilor de valoare. „Timpurile se schimbă, valorile nu", anunţă un cotidian, de parcă am crede încă în exterminarea pruncilor infirmi sau în expunerea în public a bolnavilor mintal. Aşa cum oamenii pot considera un anume text filosofie într-un secol şi literatură în celălalt sau invers, la fel se pot răzgîndi şi în privinţa scrierilor pe care le consideră valoroase. Ba îşi pot schimba şi temeiurile folosite pentru judecăţile lor de valoare. Acest lucru, aşa cum am sugerat mai devreme, nu implică în mod necesar scoaterea în afara literaturii a unui text care a ajuns să fie considerat inferior : poate fi în continuare numit „literatură", în sensul că aparţine *genului* de text pe care îl apreciază toţi. Dar înseamnă că trebuie să recunoaştem că aşa-zisul „canon literar", intangibila „mare tradiţie" a „literaturii naţionale", este un *construct* aparţinînd anumitor persoane, care au anumite interese la un moment dat. Nu există vreo operă literară sau o tradiţie valoroasă *prin ea însăşi*, indiferent de ceea ce ar fi putut sau ar putea spune cineva despre asta. *Valoare* este un termen tranzitiv : se referă la ceva preţuit de anumiţi oameni în anumite situaţii, conform anumitor criterii şi în lumina anumitor scopuri. Astfel, este destul de posibil ca, printr-o schimbare suficient de semnificativă a societăţii noastre, să poată exista o societate viitoare căreia Shakespeare să nu îi mai spună nimic. Operele sale i-ar putea părea cumplit de străine, pline de diferite maniere de gîndire şi de simţire pe care o astfel de societate le-ar găsi limitate şi lipsite de relevanţă. Într-o asemenea situaţie, Shakespeare nu ar fi cu nimic mai presus de graffiti-ul de astăzi. Şi, deşi mulţi ar considera că o atare condiţie socială ar fi în mod tragic sărăcită, mi s-ar părea o dovadă de închistare a nu lăsa deschisă şi posibilitatea că ar putea fi

şi rezultatul unei evoluţii umane. Karl Marx se întreba de ce arta greacă antică păstrează un „farmec etern", deşi condiţiile sociale al căror produs este au dispărut de mult. Dar de unde ştim că va rămîne „etern" fermecătoare, din moment ce istoria nu s-a sfîrşit încă ? Să ne închipuim că, prin cercetări arheologice serioase, ajungem să aflăm mult mai multe despre semnificaţia pe care tragedia greacă o avea pentru auditoriul său iniţial, una mult diferită de a noastră, pentru ca, în cele din urmă, să recitim piesele în lumina acestor noi cunoştinţe. Una dintre consecinţe ar putea fi să nu ne mai placă. Am putea ajunge să ne dăm seama că ne plăcuseră pînă atunci pentru că le citeam conform propriilor interese ; odată ce acest lucru nu mai e posibil, piesele de teatru nu ne-ar mai putea spune nimic.

Faptul că întotdeauna interpretăm literatura, pînă la un punct, din perspectiva propriilor interese – într-adevăr, dintr-un anume punct de vedere, „propriile interese" nu pot fi complet anihilate – ar putea fi unul dintre motivele pentru care unele opere literare par să îşi păstreze valoarea de-a lungul timpului. Fireşte că o explicaţie ar fi că încă împărtăşim multe dintre interesele operei literare înseşi. Dar ar putea fi vorba şi despre faptul că oamenii nu au valorizat *aceeaşi* operă, deşi ar putea trăi cu impresia că aşa au făcut. Homer „al nostru" nu este Homer al medievalilor şi nici Shakespeare „al nostru" nu este cel al contemporanilor săi. Este mai curînd vorba despre faptul că fiecare perioadă istorică şi-a construit un alt Homer şi un alt Shakespeare conform propriilor interese şi a găsit în textele lor aspecte pe care să le aprecieze sau nu, care nu au fost mereu aceleaşi. Cu alte cuvinte, toate operele literare sînt „rescrise", cel puţin inconştient, de către societăţile care le citesc. Într-adevăr, nu există lectură a unei opere care să nu fie şi o „rescriere" a ei. Nici o operă şi nici o relectură contemporană a ei nu îşi pot cîştiga un public mai larg fără să sufere o schimbare, care poate face opera aproape de nerecunoscut. Şi acesta este unul dintre motivele pentru care ceea ce este considerat literatură fluctuează destul de mult.

Nu vreau să spun că fluctuează pentru că judecăţile de valoare sînt subiective. Din această perspectivă, lumea se împarte în faptele concrete „din afara" realităţii noastre individuale, cum ar fi gara Grand Central, şi judecăţile de valoare arbitrare „din interiorul" acestei lumi, cum ar fi preferinţa pentru banane sau sentimentul că

tonul unei poezii de Yeats virează dinspre ameninţare defensivă spre o cumplită resemnare optimistă. Faptele sînt publice şi de necontestat, valorile sînt individuale şi arbitrare. Există o diferenţă clară între relatarea unui fapt, cum ar fi „Această catedrală a fost construită în 1612", şi enunţarea unei judecăţi de valoare, de tipul „Această catedrală este un exemplu minunat de arhitectură barocă". Dar să presupunem că fac cea dintîi afirmaţie în contextul în care îi arăt unei turiste străine Anglia şi îmi dau seama că a nedumerit-o complet. Oare de ce, ar putea ea întreba, îmi tot spui datele inaugurării acestor clădiri? Ce e cu obsesia asta a începuturilor? În societatea din care vin, ar putea ea adăuga, nu reţinem toate datele astea: noi clasificăm clădirile după orientarea lor în spaţiu, dacă sînt spre nord-vest sau sud-est. Acest lucru ar putea fi o dovadă a caracterului inconştient al judecăţilor noastre de valoare, care stă la baza propriilor mele propoziţii descriptive. Astfel de judecăţi de valoare nu sînt, în mod necesar, de acelaşi fel ca „Această catedrală este un exemplu minunat de arhitectură barocă", dar continuă să fie judecăţi de valoare şi nici un fel de aserţiune factuală a mea nu ar putea exista în afara lor. Aserţiunile factuale sînt totuşi *aserţiuni*, ceea ce înseamnă că pot conţine un număr de judecăţi contestabile: că acele aserţiuni merită făcute mai mult decît altele, că eu sînt îndreptăţit să le fac şi poate să şi garantez pentru valoarea lor de adevăr, că interlocutorul este persoana potrivită în faţa căreia să fac această aserţiune, că se obţine ceva folositor prin rostirea lor etc. O conversaţie într-un bar poate să şi transmită informaţii, dar ce predomină în acest dialog este ceea ce lingviştii ar numi „element fatic", o atenţie acordată actului propriu-zis al comunicării. Conversînd despre vreme, îi semnalez interlocutorului şi că îmi place să port o discuţie cu el, că îl consider o persoană alături de care merită să îmi petrec timpul, că eu însumi nu sînt asocial şi nici pe punctul de a mă lansa într-o critică detaliată a felului în care arată.

Din acest punct de vedere, nici o afirmaţie nu este total neutră. Desigur că, în cultura noastră, a spune cînd a fost construită o catedrală este considerat a fi mai neutru decît a exprima o opinie despre stilul ei de arhitectură, dar ne-am putea imagina şi situaţii în care prima afirmaţie este mai puţin neutră decît cea de-a doua. Poate că *baroc* şi *minunat* au ajuns să fie mai mult sau mai puţin sinonime, în vreme ce doar o mînă de oameni încăpăţînaţi continuă să creadă

că e important să cunoşti data construcţiei unei clădiri, iar, în acest caz, afirmaţia mea ar fi o recunoaştere tacită a apartenenţei mele la acest grup. Toate aserţiunile noastre descriptive funcţionează într-o reţea invizibilă de categorii evaluative, şi fără aceste categorii nu am putea comunica nimic. Nu e ca şi cînd ar exista vreo cunoaştere factuală pe care noi să o distorsionăm ulterior conform propriilor interese şi judecăţi, deşi există această posibilitate ; este la fel de adevărat că, fără interese individuale, nu ar exista nici un fel de cunoaştere, pentru că nu am avea nici un motiv să cunoaştem ceva. Interesele sînt esenţiale pentru cunoaştere, nu simple prejudecăţi care o periclitează. Pretenţia că orice cunoaştere trebuie să fie „non-evaluativă" reprezintă ea însăşi o evaluare.

S-ar putea spune că preferinţa pentru banane este o chestiune strict individuală, deşi acest lucru este, de fapt, îndoielnic. O analiză amănunţită a gusturilor mele în materie de mîncare ar arăta cît sînt de relevante pentru anumite experienţe formative din copilăria mea, pentru relaţia cu părinţii şi fraţii sau surorile şi pentru o sumă de factori culturali care sînt la fel de sociali şi de „non-subiectivi" precum gările. Acest lucru este şi mai adevărat despre structura fundamentală de credinţe şi interese în care sînt născut ca membru al unei societăţi, cum ar fi credinţa că trebuie să îmi păstrez sănătatea, că diferenţele de rol sexual se explică prin biologia umană sau că fiinţa umană e mai importantă decît un crocodil. Putem să nu fim de acord în toate privinţele, dar acest lucru este posibil datorită faptului că împărtăşim modalităţi „subliminale" de a privi şi a evalua, care sînt intim legate de viaţa noastră socială şi care nu pot fi schimbate fără a schimba însuşi acel fel de viaţă. Nimeni nu mă va taxa serios pentru că nu îmi place o anume poezie de Donne, dar, dacă susţin că ceea ce a scris Donne nu e literatură, atunci, în anumite circumstanţe, risc să îmi pierd slujba. Sînt liber să votez cu laburiştii sau conservatorii, dar, dacă încerc să acţionez avînd credinţa că această alegere nu face decît să ascundă o prejudecată mai adîncă – prejudecata că democraţia înseamnă aplicarea unei ştampile pe un buletin de vot la fiecare patru ani –, atunci, în anumite circumstanţe neobişnuite, aş putea ajunge la închisoare.

Bine ascunsa structură de valori care dă seama de şi se află la baza aserţiunilor noastre factuale este o parte din ceea ce numim

„ideologie". Prin *ideologie* înţeleg, în linii mari, modalităţile prin care ceea ce spunem şi credem se leagă de structurile şi relaţiile de putere din societatea în care trăim. Dintr-o astfel de definiţie a ideologiei rezultă că nu toate judecăţile şi categoriile noastre subiacente ţin de ideologie. Este profund înrădăcinată în noi tendinţa de a ne reprezenta un viitor evoluat (cel puţin o societate îşi reprezintă unul inevoluat), dar, deşi acest mod de a privi lucrurile ar *putea* fi legat semnificativ de structurile de putere ale societăţii, nu este astfel întotdeauna şi oriunde. Nu înţeleg prin *ideologie* doar acele credinţe profund înrădăcinate, adesea inconştiente, ale oamenilor ; înţelesul mai restrîns pe care îl dau se referă la felul de a simţi, a percepe, a evalua şi a gîndi, care întreţine o anume relaţie cu prezervarea şi reproducerea puterii sociale. Faptul că astfel de credinţe nu sînt simple toane poate fi ilustrat cu un exemplu literar.

În celebrul său studiu *Practical Criticism* [*Critica aplicată*] (1929), I.A. Richards, criticul de la Cambridge, a încercat să demonstreze cît de capricioase şi subiective pot fi judecăţile de valoare în literatură, dîndu-le studenţilor săi mai multe poezii fără a le spune titlul sau autorul şi cerîndu-le să le evalueze. Aşa cum era de aşteptat, analiza a condus la rezultate foarte diferite din punctul de vedere al judecăţilor de valoare : poeţi clasici, a căror valoare a fost (re)confirmată în timp, au fost înlăturaţi în favoarea unor poeţi obscuri. Totuşi, din punctul meu de vedere, cel mai interesant aspect al acestei cercetări – aspect nesesizat nici de Richards însuşi, se pare – este cît de puternic poate fi consensul de evaluări inconştiente care stă la baza acestor diferenţe individuale de opinie. Citind analizele studenţilor lui Richards pentru operele în cauză, sar în ochi habitudinile de percepţie şi interpretare pe care aceştia le au în comun : ce aşteaptă ei de la un text care se vrea literatură, cu ce aşteptări vin în întîmpinarea unei poezii şi care dintre acestea anticipează că le vor fi împlinite. Nimic din toate acestea nu e surprinzător : toţi cei implicaţi în acest experiment erau probabil tineri, albi, din înalta societate sau din pătura superioară a clasei de mijloc, englezi din anii '20, care urmaseră şcoli particulare, iar felul în care se raportau la poezie depindea de mult mai mult decît factorii pur „literari". Analizele lor critice erau profund legate de prejudecăţile şi credinţele lor. Acesta nu e un motiv de *blam* : nu există nici o abordare critică liberă de

asemenea legături şi, prin urmare, nu există nici o judecată de valoare sau vreo interpretare „pură”. Dacă e cineva de vină, acela este I.A. Richards însuşi, care, fiind un bărbat tînăr, alb, din pătura superioară a clasei de mijloc şi membru în consiliul de la Cambridge, nu a fost în stare să obiectiveze un context de interese pe care el însuşi le împărtăşea şi astfel să recunoască pe deplin că diferenţele locale, „subiective” ale evaluării funcţionează în cadrul unei modalităţi aparte, structurate social, de a percepe lumea.

Dacă nu putem defini literatura ca pe o categorie „obiectivă”, descriptivă, nu putem nici să spunem că este ceea ce capriciile oamenilor decid că e literatură. Căci nu este nimic capricios în astfel de judecăţi de valoare: ele sînt înrădăcinate în structurile noastre mai profunde de credinţă, care, aparent, sînt la fel de neclintit ca Empire State Building. Aşa că ceea ce am arătat pînă acum este nu doar faptul că literatura are o altfel de viaţă decît insectele şi că judecăţile de valoare prin care este constituită variază de-a lungul timpului, ci şi că înseşi aceste judecăţi de valoare întreţin o relaţie strînsă cu ideologiile sociale. În ultimă instanţă, ele vorbesc nu numai despre gustul individual, ci şi despre realităţile presupuse „adevărate”, în virtutea cărora unele grupuri sociale îşi exercită şi îşi menţin puterea asupra altora. Dacă această afirmaţie pare deplasată, o prejudecată personală, o putem verifica printr-o analiză a începuturilor „literaturii” (ca disciplină) în Anglia.

1. Începuturile literaturii engleze* ca obiect de studiu

În Anglia secolului al XVIII-lea, conceptul de *literatură* nu se limita la a denumi, aşa cum se întîmplă uneori astăzi, o scriere „creativă" sau „imaginativă". Se folosea pentru întregul corpus de scrieri importante într-o societate : cele filosofice, istorice, eseurile şi scrisorile, precum şi poezia. Ceea ce făcea ca un text să fie „literar" nu era îndeplinirea criteriului ficţional - secolul al XVIII-lea era într-o mare dilemă dacă noua formă impertinentă a romanului era într-adevăr literatură -, ci conformarea la anumite norme ale „beletristicii". Cu alte cuvinte, criteriile la care un text trebuia să răspundă pentru a fi considerat literatură erau pur ideologice : textele care ilustrau valorile şi „gusturile" unei anumite clase sociale treceau drept literatură, în vreme ce o baladă, un roman popular şi poate chiar şi teatrul, nu. În acest moment al istoriei aşadar, „încărcătura valorizantă" a conceptului de *literatură* era destul de evidentă.

Totuşi, în secolul al XVIII-lea, literatura era mai mult decît „ilustrarea" anumitor valori sociale : era un instrument indispensabil pentru consolidarea şi larga lor răspîndire. Anglia secolului al XVIII-lea ieşise zdrobită, dar intactă dintr-un sîngeros război al secolului trecut, care făcuse clasele sociale să sară una la gîtul celeilalte ; iar, în încercarea de a reconsolida o ordine socială destabilizată, noţiunile neoclasice de Raţiune, Natură, ordine şi bună-cuviinţă, întruchipate

* *English Studies* sau *English* denumeşte o disciplină de studiu din învăţămîntul universitar dedicată atît literaturii scrise în limba engleză, cît şi limbii engleze. Ea înglobează studiile de literatură, teoria şi critica literară, lingvistica, sociolingvistica şi istoria limbii engleze (n. tr.).

în artă, erau conceptele-cheie. În nevoia de a uni tot mai puternicele clase de mijloc, dar încă sărace cu duhul, cu aristocraţia aflată la conducere, de a răspîndi bunele maniere, habitudinile gustului „potrivit" şi standarde culturale comune, literatura a cîştigat o nouă importanţă. Presupunea existenţa unui întreg sistem de instituţii ideologice: periodice, cafenele, tratate sociale şi estetice, predici, traduceri din textele clasicilor, ghiduri ale bunelor maniere şi ale moravurilor. Literatura nu ţinea de „experienţa trăită", de „reacţia individuală" sau de „unicitatea viziunii" : asemenea noţiuni, inseparabile astăzi de întreaga idee a „literarului", nu ar fi însemnat mare lucru pentru Henry Fielding.

De fapt, abia odată cu ceea ce numim astăzi „epoca romantică" au început să se dezvolte şi accepţiile pe care le dăm astăzi literaturii. Sensul modern al cuvîntului *literatură* începe să se dezvolte abia în secolul al XIX-lea. În acest sens, literatura este un fenomen istoric de dată recentă : a fost inventat undeva pe la începutul secolului al XVIII-lea şi i-ar fi părut extrem de ciudat lui Chaucer, ba chiar şi lui Pope. Ceea ce s-a petrecut la început a fost o restrîngere a categoriei literaturii, care a ajuns să desemneze numai aşa-zisele scrieri „creative" şi „imaginative". Finalul secolului al XVIII-lea asistă la o nouă separare şi delimitare a discursurilor, o reorganizare radicală a ceea ce am putea numi „formarea discursivă" a societăţii engleze. „Poezia" ajunge să însemne mai mult decît versificaţie. Pînă la *Defense of Poetry* [*Apărarea poeziei*] (1821) a lui Shelley, desemnează un concept de creativitate umană care se opune radical ideologiei utilitariste de la începutul societăţii industrial-capitaliste din Anglia. Desigur că o distincţie între „factual" şi „ficţional" fusese de mult acceptată: cuvintele *poezie* sau *poem* au semnalat în mod tradiţional ficţionalul, iar Sir Philip Sidney a iniţiat o pledoarie elocventă pentru aceasta în *Apology for Poetry* [*Apărarea poeziei*]. Dar, pînă la începutul epocii romantice, literatura devenise deja sinonimă cu „imaginativul" : a scrie despre ceva ce nu s-a petrecut era cumva mai mişcător şi mai de preţ decît a descrie Birmingham-ul sau circulaţia sîngelui. Cuvîntul *imaginativ* conţine o ambiguitate sugestivă pentru această concepţie : păstrează o rezonanţă a termenului *imaginar*, însemnînd „literal neadevărat", dar este şi o noţiune evaluativă, însemnînd „vizionar" sau „inventiv".

Cum noi înşine sîntem post-romantici, în sensul că sîntem mai curînd produse ale acelei epoci decît posteriori ei, ne este greu să înţelegem exact cît este de ciudată această concepţie limitată din punct de vedere istoric. Cu siguranţă că aşa le-ar fi apărut majorităţii scriitorilor englezi, a căror „putere de imaginaţie" o aşezăm astăzi cu reverenţă deasupra discursului pur „prozaic" al acelora care nu găsesc nimic mai dramatic de povestit decît despre ciuma neagră sau ghetoul din Varşovia. Epoca romantică este aceea în care termenul *prozaic* începe să aibă conotaţiile negative de „greoi", „plictisitor", „şters". Dacă ceea ce nu există este resimţit ca fiind mai interesant decît ceea ce există, dacă poezia sau imaginaţia sînt superioare prozei sau „faptelor concrete", atunci putem afirma cu certitudine că acest lucru spune ceva despre tipul de societate din vremea romanticilor.

Perioada istorică în cauză este una a revoluţiilor : în America şi Franţa, vechile regimuri coloniale şi feudale sînt înlăturate prin insurecţia clasei de mijloc, în timp ce Anglia se află în plină dezvoltare economică, după cum se poate demonstra, în urma uriaşelor profituri strînse din comerţul cu sclavi din secolul al XVIII-lea, precum şi în urma controlului imperialist asupra mărilor, avînd să devină prima naţiune industrial-capitalistă a lumii. Dar speranţele vizionare şi energiile dinamice eliberate prin aceste revoluţii, energii care menţin în viaţă scrierile romanticilor, intră în contradicţie cu realităţile dure ale noilor regimuri burgheze, o contradicţie care ar putea deveni tragică. În Anglia, un utilitarism complet filistin devine rapid ideologia dominantă a clasei de mijloc industriale, fetişizînd factualul, reducînd relaţiile interumane la schimburi de piaţă şi respingînd arta drept un ornament neprofitabil. Disciplinele nesimţitoare ale începuturilor capitalismului dezrădăcinează comunităţi întregi, transformă viaţa oamenilor într-o sclavie pentru salariu, impun noii clase muncitoare formate un program de muncă alienant şi nu acceptă ceea ce nu poate fi transformat într-un bun de consum pentru piaţa de mărfuri. În timp ce clasa muncitoare răspunde prin proteste militante faţă de această opresiune, iar amintirile neliniştitoare ale revoluţiei de dincolo de Canalul Mînecii continuă să-i bîntuie pe cei aflaţi la conducere, statul englez răspunde cu o brutală represiune politică, ce transformă Anglia, în timpul epocii romantismului, în ceea ce este de fapt : un stat poliţienesc[1].

În fața unor asemenea forțe, privilegiul acordat de romantici „imaginației creative” poate fi mai mult decît o simplă evadare inutilă. Dimpotrivă, „literatura” apare acum drept una dintre puținele enclave în care valorile creative șterse de pe fața societății engleze de capitalismul industrial pot fi preamărite și afirmate. „Creația imaginativă” se poate arăta ca o imagine a unei munci non-alienante; orizontul intuitiv, transcendent al gîndirii poetice poate face o critică vie ideologiilor raționaliste sau empiriste înrobite „factualului”. Opera literară însăși ajunge să fie văzută ca o misterioasă unitate organică, în contrast cu individualismul fragmentat al pieței capitaliste: este mai curînd „spontan” decît rațional calculată, mai mult creativă decît mecanică. Așadar, cuvîntul *poezie* nu se mai referă doar la un mod tehnic de a scrie: are adînci implicații sociale, politice și filosofice, iar la auzul ei, clasa aflată la putere ar putea să pună mîna pe arme la propriu. Literatura a devenit o întreagă ideologie alternativă, iar „imaginația” însăși, așa cum a fost în cazul lui Blake și Shelley, o forță politică. Rolul său este de a transforma societatea în numele acelor energii și valori înfățișate de artă. Majoritatea marilor poeți romantici erau, la rîndul lor, activiști politici, percepînd mai curînd continuitatea decît conflictul dintre angajamentul lor literar și cel politic.

Și totuși, în spatele acestui radicalism literar, putem deja începe să ghicim un altul chiar mai familiar nouă: un accent puternic pus pe suveranitatea și autonomia imaginației, pe splendida sa îndepărtare de chestiuni pur prozaice cum ar fi hrănitul copiilor sau lupta pentru dreptate politică. Dacă natura „transcendentă” a imaginației constituia o provocare pentru firavul raționalism, putea de asemenea să îi ofere scriitorului absoluta alternativă liniștitoare în fața istoriei înseși. Iar o astfel de detașare de istorie reflecta situația reală a scriitorului romantic. Arta se transforma într-un bun de consum ca oricare altul, iar artistul romantic în ceva mai mult decît un simplu mic producător. În ciuda pretenției sale declamate de a fi „reprezentativ” pentru omenire, de a vorbi cu vocea poporului și de a rosti adevăruri eterne, el trăia mai mult la periferia societății, care nu dorea să plătească salarii mari profeților. Așadar, splendidul idealism înflăcărat era idealist și dintr-un punct de vedere mai filosofic. Lipsit de un loc de vază în cadrul mișcărilor sociale care chiar ar fi putut transforma capitalismul industrial într-o societate dreaptă, scriitorul era tot mai

atras de solitudinea gîndirii sale creatoare. Imaginea unei societăţi bazate pe dreptate era adesea răsturnată într-o nostalgie neputincioasă pentru vechea Anglie „organică" dispărută. De-abia odată cu William Morris care, în secolul al XIX-lea, a înhămat acest umanism romantic la cauza mişcării clasei muncitoare, prăpastia dintre viziunea poetică şi practica politică s-a mărit semnificativ[2].

Nu e o întîmplare că perioada despre care vorbim reprezintă începuturile „esteticii" moderne sau ale filosofiei artei. Mai ales din această perioadă, din scrierile lui Kant, Hegel, Schiller, Coleridge şi ale altora, provin multe dintre concepţiile noastre contemporane despre „simbol" şi „experienţă estetică" sau „armonie estetică", precum şi despre natura unică a artefactului. Bărbaţii şi femeile scriseseră şi mai înainte poezii, puseseră în scenă piese de teatru sau pictaseră în diverse scopuri, în vreme ce alţii i-au citit, văzut ori privit în diverse modalităţi. Acum, aceste practici concrete, variabile din punct de vedere istoric, erau subsumate unei facultăţi deosebite, misterioase, cunoscute sub numele de „estetică", iar un nou tip de esteticieni au încercat să aducă la lumină cele mai intime structuri ale sale. Nu e vorba despre faptul că asemenea întrebări nu mai fuseseră puse vreodată, dar acum începeau să capete o nouă semnificaţie. Ipoteza conform căreia există un obiect numit „artă" sau o experienţă izolabilă numită „frumuseţe" ori „estetică" era, în mare parte, un produs al înseşi îndepărtării artei de viaţa socială, aspect pe care deja l-am atins. Dacă literatura încetase să mai îndeplinească vreo funcţie evidentă – dacă scriitorul nu mai era o figură obişnuită în serviciul curţii, al Bisericii sau al vreunui patron aristocrat –, atunci acest lucru putea fi folosit în favoarea literaturii. Toată concepţia din spatele scrierii „creative" era o absolută inutilitate, avea un caracter „autotelic", fiind întoarsă cu multă graţie dinspre orice scop social meschin. Pierzîndu-şi patronul, scriitorul a găsit un înlocuitor în tot ceea ce este poetic[3]. De fapt, este puţin probabil ca *Iliada* să fi fost artă pentru vechii greci în acelaşi mod în care o catedrală era un artefact pentru medievali, iar opera lui Andy Warhol este artă pentru noi. Dar efectul esteticii consta în suprimarea acestor diferenţe istorice. Arta era scoasă din rîndul practicilor materiale, al relaţiilor sociale şi al semnificaţiilor ideologice în care este prinsă întotdeauna şi ridicată la rangul unui fetiş izolat.

În centrul teoriei esteticii de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea se află doctrina cvasimistică a simbolului[4]. În romantism, simbolul devine un adevărat panaceu. În interiorul său, o întreagă serie de conflicte care păreau imposibil de rezolvat în viaţa obişnuită – între subiect şi obiect, universal şi particular, senzorial şi conceptual, material şi spiritual, ordine şi spontaneitate – îşi găsesc în mod miraculos rezolvarea. Nu e de mirare că astfel de conflicte erau acut resimţite în această perioadă. Obiectele pe care o societate le vede ca simple bunuri comerciale par fără viaţă, despărţite de subiectul uman care le-a produs şi le-a folosit. Concretul şi universalul par că s-au despărţit : o filosofie raţionalistă seacă a neglijat calităţile senzoriale ale diverselor lucruri, în vreme ce un empirism obtuz (filosofia „oficială" a clasei de mijloc engleze, atunci şi acum) nu putea să vadă, dincolo de aspectele izolate şi fragmentare ale lumii, imaginea de ansamblu pe care acestea o compuneau. Energiile spontane şi dinamice ale progresului social urmau să fie cultivate, înfrînînd însă potenţiala lor forţă anarhică printr-o ordine socială coercitivă. Simbolul făcea să fuzioneze mişcarea şi liniştea, conţinutul clocotitor şi forma organică, lumea şi gîndirea. Corpul său material era mediul prin care se transmitea un adevăr spiritual absolut, unul perceput mai curînd prin intuiţie directă decît prin orice alt proces laborios de analiză critică. Din acest punct de vedere, simbolul aducea la nivelul conştiinţei astfel de adevăruri care nu suportau nici o întrebare : fie le înţelegeai, fie nu. Aceasta a fost cheia de boltă a unui iraţionalism virulent, o înfrînare a unei cercetări logice şi critice, care funcţionează în teoria literară şi astăzi. Era ceva *unitar*, iar a-l diseca – a-l demonta pentru a-i înţelege mecanismul – era ceva aproape la fel de blasfemator ca încercarea de a analiza Sfînta Treime. Toate părţile sale disparate conlucrau spontan pentru binele comun, fiecare din poziţia sa subordonată. Şi de aceea nu e deloc surprinzător că simbolul sau artefactul literar reprezentate astfel sînt date adesea drept modelul ideal al societăţii umane înseşi de-a lungul secolelor al XIX-lea şi XX. Dacă ordinele inferioare ar putea să uite de nemulţumirile lor şi ar lupta împreună pentru binele tuturor, multă agitaţie plicticoasă ar putea fi evitată.

A discuta „literatura şi ideologia" ca două fenomene separate care pot fi relaţionate este, aşa cum am încercat să arăt, necesar

dintr-un anume punct de vedere. Literatura *este*, în sensul moştenit al cuvîntului, o ideologie. Ea întreţine relaţii foarte strînse cu diversele aspecte ale puterii sociale. Dar, dacă cititorul încă nu este convins, povestea a ceea ce s-a întîmplat cu literatura la sfîrşitul secolului al XIX-lea s-ar putea dovedi ceva mai persuasivă.

Dacă ni s-ar cere să dăm o singură explicaţie pentru avîntul luat de studiile de literatură în Anglia la sfîrşitul secolului al XIX-lea, nu ar fi greşit să spunem că acesta se datorează „eşecului religiei". Pînă la mijlocul epocii victoriene, această formă ideologică extrem de puternică, prin tradiţie creditabilă, se găsea într-o situaţie foarte dificilă. Nu mai reuşea să cîştige inimile şi să convingă masele, iar în urma dublului impact al descoperirilor ştiinţifice şi al schimbărilor sociale, dominanţa sa, nepusă la îndoială pînă atunci, se vedea ameninţată. Acest lucru îi îngrijora mai ales pe cei din clasa conducătoare a epocii victoriene, pentru că religia reprezintă, din multe motive, o formă extrem de eficientă de control ideologic. Asemenea tuturor ideologiilor care au fost asimilate, lucrează mai puţin prin concepte explicite sau doctrine formulate şi mai mult prin imagine, simbol, obicei, ritual şi mitologie. Este afectivă şi existenţială, împletindu-se cu cele mai profunde rădăcini inconştiente ale subiectului uman. Şi orice ideologie socială care nu reuşeşte să stabilească legături cu frica şi nevoile iraţionale din cele mai lăuntrice zone ale psihismului uman, aşa cum ştia şi T.S. Eliot, nu poate supravieţui multă vreme. Mai mult, religia funcţionează la orice nivel social : dacă există o latură doctrinară destinată elitei intelectuale, există şi una pioasă destinată maselor. Ea constituie o modalitate de „cimentare" socială excelentă, unind ţăranii evlavioşi şi intelectualii de profesii liberale şi teologice provenind din clasa de mijloc educată într-o singură structură. Forţa ei ideologică stă în capacitatea de a „materializa" credinţele şi practicile : religia înseamnă Sfînta Împărtăşanie şi binecuvîntarea recoltei, nu doar discuţii abstracte despre consubstanţialitate sau *hiperdulia**. Adevărurile sale ultime, precum cele mediate de simbolul literar, se refuză în mod convenabil unei

---

* Alături de *latria* (venerarea lui Dumnezeu) şi *dulia* (venerarea sfinţilor), *hiperdulia* (lat.) este un tip de veneraţie pe care Biserica Catolică îl rezervă Sfintei Fecioare (n. tr.).

demonstraţii raţionale şi cer devoţiune absolută. În cele din urmă, religia, cel puţin în formele sale victoriene, constituie o formă *pacificatoare*, cultivînd supunerea, sacrificiul de sine şi o viaţă interioară în meditaţie. Nu e de mirare că cei din clasa conducătoare a epocii victoriene nu priveau cu prea mult calm ameninţătoarea disoluţie a acestui discurs ideologic.

Din fericire însă, exista la îndemînă un alt discurs foarte asemănător : literatura engleză. George Gordon, unul dintre primii profesori de literatură engleză de la Oxford, spunea în cursul de deschidere că „Anglia e bolnavă, iar... literatura engleză trebuie să o salveze. Bisericile (din cîte am înţeles) au dat greş, iar măsurile sociale fiind lente, literatura are acum o triplă funcţie : încă, aşa cred, să ne placă şi să ne înveţe, dar şi, mai presus de toate, să ne salveze sufletele şi să vindece Statul"[5]. Discursul lui Gordon a fost rostit în secolul al XX-lea, dar îşi găseşte o rezonanţă oriunde în Anglia victoriană. E un lucru uimitor faptul că, dacă nu ar fi existat această criză dramatică a ideologiei de la jumătatea secolului al XIX-lea, nu am fi avut astăzi un număr impresionant de studii de caz despre Jane Austen şi de ghiduri despre „cum să-l înţelegi pe Pound în cîţiva paşi simpli". Cum religia încetează treptat să constituie „cimentul" social, iar valorile afective şi mitologiile de bază prin care o societate de clasă turbulentă din punct de vedere social poate fi omogenizată, „literatura engleză" este construită ca un subiect destinat să poarte această povară ideologică începînd cu perioada victoriană. Personajul-cheie în această chestiune este Matthew Arnold, întotdeauna incredibil de sensibil la nevoile clasei sociale din care făcea parte şi fermecător de sincer în privinţa aceasta. Nevoia socială imediată, după cum recunoaşte Arnold, este aceea de a „eleniza" sau de a educa filistina clasă de mijloc, care s-a dovedit incapabilă să aşeze o ideologie suficient de fertilă şi subtilă la baza puterii sale politice şi economice. Acest lucru poate fi realizat transmiţîndu-i acestei ceva din stilul tradiţional al vechii aristocraţii, care, aşa cum remarcă Arnold cu perspicacitate, nu mai reprezintă clasa dominantă în Anglia, dar care deţine mijloacele ideologice necesare pentru a le da o mînă de ajutor stăpînilor din clasa de mijloc. Punîndu-i în legătură cu „vîrfurile culturii lor", şcolile de stat le vor conferi „o măreţie şi nobleţe de spirit pe care prezentul fel de a fi al acestor clase nu le permite să le împărtăşească în mod adecvat"[6].

Totuşi, adevărata frumuseţe a acestei mişcări constă în efectul pe care îl va avea în controlarea şi integrarea clasei muncitoare:

> Faptul că felul de a simţi şi măreţia spiritului unei naţiuni sînt degradate şi slăbite este el însuşi o adevărată nenorocire. Dar nenorocirea apare şi mai mare cînd ne gîndim la faptul că aceste clase de mijloc, rămînînd aşa cum sînt acum, cu gîndirea şi cultura lor înguste, rigide, lipsite de inteligenţă şi plictisitoare, mai mult ca sigur că vor eşua în modelarea şi asimilarea maselor aflate sub ele, ale căror vederi sînt în prezent chiar mai liberale decît ale lor. Aceste mase, nerăbdătoare să ia lumea în stăpînire, ajung să aibă un sentiment mult mai acut al propriei existenţe şi activităţi. În această dezvoltare a lor imposibil de controlat, educatorii şi promotorii lor fireşti sînt cei aflaţi imediat deasupra: clasele de mijloc. Dacă aceste clase nu reuşesc să le cîştige încrederea sau să le imprime propria direcţie, societatea se află în pericolul de a cădea pradă anarhiei[7].

Arnold este sincer într-un mod reconfortant: nu pretinde că educarea clasei muncitoare urmează să se facă în primul rînd în beneficiul ei sau că preocuparea lui pentru condiţia ei spirituală este, pentru a folosi unul dintre termenii săi preferaţi, total „dezinteresată". Sau, pentru a-l cita pe un alt susţinător mai dezarmant de sincer al acestei idei din secolul al XX-lea: „Refuză-le copiilor clasei muncitoare accesul la ceea ce este nematerial şi se vor transforma imediat în oameni maturi care cer ameninţător un comunism al materialului"[8]. Dacă maselor nu li se aruncă nişte romane, ar putea reacţiona aruncînd în aer nişte baricade.

Literatura a fost din mai multe puncte de vedere o candidată ideală pentru această întreprindere ideologică. Fiind o preocupare liberală şi „umanizatoare", ea putea constitui un antidot puternic pentru bigotismul politic şi extremismul ideologic. Din moment ce literatura, aşa cum ştim, lucrează mai mult cu valori umane universale decît cu trivialităţi istorice cum ar fi războaiele civile, oprimarea femeilor sau deposedarea ţărănimii engleze, ea putea servi pentru a pune într-o perspectivă cosmică micile revendicări ale clasei muncitoare – condiţii decente de viaţă sau o mai mare putere decizională asupra propriei vieţi –, pe care, cu puţin noroc, ar putea-o face să îşi

uite nemulţumirile în distinsa contemplare a adevărurilor şi frumuseţilor eterne. Literatura engleză, după cum spunea un manual victorian destinat profesorilor de engleză, ajută la „promovarea sentimentelor de simpatie şi camaradereşti între toate clasele" ; un alt scriitor victorian vorbeşte despre literatură ca fiind descoperirea „unei zone liniştite şi luminoase a adevărului, unde toţi se pot întîlni şi discuta pe larg împreună", dincolo de „fumul şi agitaţia, de vacarmul şi dezordinea vieţii imediate, pline de griji, de treburi şi de discuţii în contradictoriu"[9]. Literatura antrena masele pentru a se obişnui cu percepţiile şi gîndirea pluraliste, convingîndu-le să accepte că punctul lor de vedere nu este şi singurul - mai era şi cel al stăpînilor lor. Le transmitea valorile morale ale civilizaţiei burgheze, imprimîndu-le un sentiment de veneraţie pentru cuceririle clasei de mijloc şi, din moment ce lectura este prin excelenţă o activitate solitară şi contemplativă, le înfrîna orice tendinţă subversivă spre o acţiune colectivă politică. Le făcea mîndre de limba şi literatura lor naţională : dacă educaţia slabă şi orele lungi de muncă îi împiedicau pe oameni să producă o capodoperă literară, se puteau bucura la gîndul că alţii ca ei - din rîndul englezilor - au reuşit. Conform unui studiu despre literatura engleză scris în 1891, poporul „are nevoie de cultură politică, de educaţie în ceea ce priveşte relaţia lor cu Statul şi îndatoririle lor de cetăţeni ; şi mai trebuie să fie impresionaţi sentimental prin prezentarea, cu ajutorul legendei şi al istoriei, a unor exemple de eroism şi patriotism, într-o manieră vie şi atrăgătoare"[10]. Mai mult, toate acestea puteau fi obţinute fără efortul şi costurile care s-ar fi impus dacă ar fi trebuit să îi studieze pe clasici : literatura engleză era scrisă în limba lor, aşa că le era la îndemînă.

La fel ca religia, literatura lucrează în primul rînd prin emoţie şi experienţă, aşa că era cum nu se poate mai potrivită să preia sarcina ideologică de acolo de unde o lăsase religia. Şi, într-adevăr, pînă în zilele noastre, literatura a devenit exact opusul gîndirii analitice şi al cercetării conceptuale. În vreme ce oamenii de ştiinţă, filosofii şi teoreticienii politici sînt înhămaţi la aceste practici discursive plicticoase, studenţii de la Litere se ocupă de mult mai preţuitul teritoriu al trăirii şi al experienţei. A cui experienţă şi ce fel de trăire e o cu totul altă problemă. De la Arnold încoace, literatura este duşmanul „dogmei ideologice", o atitudine care i-ar fi surprins pe Dante, Milton sau

Pope. Adevărul sau falsitatea credinţelor cum ar fi aceea că negrii sînt inferiori albilor contează mai puţin decît ceea ce înseamnă trăirea lor. Fără îndoială că Arnold însuşi avea credinţe proprii, deşi, la fel ca toată lumea, considera că acestea reprezintă mai curînd poziţii rezonabile decît dogme ideologice. Chiar şi aşa, nu era sarcina literaturii să comunice astfel de credinţe în mod direct: de exemplu, să susţină deschis că proprietatea privată reprezintă bastionul libertăţii. În schimb, literatura ar trebui să comunice adevăruri *atemporale*, distrăgînd astfel atenţia maselor de la obligaţiile lor imediate, cultivînd în ele un spirit de toleranţă şi generozitate, asigurînd astfel supravieţuirea proprietăţii private. Aşa cum Arnold a încercat în *Literature and Dogma* [*Literatura şi dogma*] şi în *God and the Bible* [*Dumnezeu şi Biblia*] să transforme frînturi doctrinare creştine care deranjau în armonii poetice sugestive, la fel pastila ideologiei clasei de mijloc a fost îndulcită cu zahărul literaturii.

Mai era un motiv pentru care natura „existenţială" a literaturii era convenabilă din punct de vedere ideologic. Pentru că „experienţa" nu este numai patria ideologiei, locul în care prinde cele mai puternice rădăcini. Chiar şi în forma sa literară este un fel de împlinire de sine provizorie. Dacă nu aveţi banii şi timpul necesari pentru a vizita Orientul Îndepărtat, decît poate ca soldat în slujba imperialismului britanic, atunci puteţi oricînd să trăiţi această „experienţă" la mîna a doua, citindu-i pe Conrad sau Kipling. Într-adevăr, există unele teorii literare ce susţin că acest lucru este mai real decît să cutreieri împrejurimile Bangkok-ului. Adevărata experienţă sărăcită a masei de oameni, o sărăcire determinată de condiţiile lor sociale, poate fi compensată de literatură: în loc să munceşti pentru a schimba aceste condiţii (lucru pe care Arnold, spre lauda lui, l-a făcut într-o mult mai mare măsură decît oricare dintre cei care au căutat să îl urmeze), poţi îndeplini indirect dorinţa cuiva de o viaţă mai bună dîndu-i să citească *Mîndrie şi prejudecată*.

Este semnificativ atunci faptul că literatura engleză a devenit un subiect academic prin instituţionalizarea sa mai întîi nu în universităţi, ci în Institutele de Mecanică, în colegiile muncitorilor şi în ciclurile de conferinţe publice[11]. Literatura engleză juca pentru săraci literalmente rolul autorilor clasici – o modalitate de a oferi o educaţie „liberală" ieftină celor din afara cercurilor exclusiviste din şcolile publice şi

Oxbridge*. Încă de la început, în scrierile unor pionieri ca F.D. Maurice şi Charles Kingsley, accentul cădea pe solidaritatea dintre clasele sociale, pe cultivarea „solidarităţii între grupuri mai extinse", pe inculcarea mîndriei naţionale şi pe transmiterea valorilor morale. Această preocupare din urmă – care continuă să fie trăsătura distinctivă a studiilor literare din Anglia şi o sursă frecventă de uimire pentru intelectualii din alte culturi – a fost o parte esenţială a proiectului ideologic. Într-adevăr, ascensiunea literaturii engleze este mai mult sau mai puţin simultană cu o schimbare condiţionată istoric chiar a sensului cuvîntului *moral*, ai cărei principali reprezentanţi sînt Arnold, Henry James şi F.R. Leavis. Moralitatea nu mai trebuie înţeleasă ca un cod prescris sau ca un sistem etic explicit: este mai curînd o preocupare sensibilă pentru calitatea vieţii înseşi, pentru nuanţele ascunse şi particulare ale experienţei umane. Altfel spus, vechile ideologii religioase şi-au pierdut puterea, iar locul lor a fost luat de o comunicare mai subtilă a valorilor morale, una care funcţionează mai curînd prin „punerea în scenă" decît prin abstracţiuni rebarbative. Cum astfel de valori nu pot fi nicăieri mai viu dramatizate ca în literatură, readuse la proporţiile „experienţei trăite" cu toată concreteţea de netăgăduit a unei lovituri în cap, literatura devine mai mult decît simpla slujitoare a ideologiei morale: ea *este* ideologie morală pentru epoca modernă, aşa cum demonstrează într-un mod mai mult decît elocvent opera lui F.R. Leavis.

Clasa muncitoare nu era singura pătură a societăţii victoriene ce urma să fie luminată prin literatura engleză. În 1877, un observator al Comisiei Regale nota că literatura engleză poate fi considerată potrivită pentru „femei... şi pentru bărbaţii de categoriile a doua şi a treia, care ajungeau învăţători"[12]. Efectele de „alinare" şi „umanizare" ale literaturii engleze, termeni recurenţi în discursul promotorilor ei, se numără printre stereotipurile ideologice existente ale genului, în mod evident, feminin. Ascensiunea studierii literaturii engleze în Anglia a funcţionat în paralel cu treptata şi greu acceptata primire a femeilor în instituţiile de învăţămînt superior; şi, cum literatura engleză era o afacere scutită de taxe, preocupată mai mult de sentimentele

---

* Termen general folosit pentru o universitate veche, de prestigiu, precum Oxford sau Cambridge (n. tr.).

alese decît de mai virilele subiecte de discuţie ale „disciplinelor" academice de „bună-credinţă", a părut un fel de non-subiect numai bun de plasat doamnelor, care oricum nu aveau acces la ştiinţă şi nici nu puteau avea o profesie. Sir Arthur Quiller Couch, prim-profesor de literatură engleză la Universitatea Cambridge, îşi începea cursurile cu apelativul „Domnilor" în faţa unui public în majoritate feminin. Deşi poate că profesorii moderni şi-au schimbat manierele, condiţiile ideologice care au făcut din literatura engleză un subiect universitar foarte plăcut de citit pentru femei au rămas aceleaşi.

Dacă disciplina literatură engleză avea un aspect feminin, odată cu trecerea timpului ea a dobîndit şi unul masculin. Epoca instituţionalizării academice a literaturii engleze este şi epoca marelui imperialism în Anglia. Pe măsură ce capitalismul britanic se simţea tot mai ameninţat şi, treptat, depăşit de mai tinerele sale rivale din Germania şi America, lupta jalnică şi nedemnă dintre un capital mult prea mare şi mult prea puţinele teritorii de dincolo de ocean, care avea să culmineze în 1914 cu Primul Război Mondial imperialist, a creat o nevoie acută de o conştiinţă a unei misiuni naţionale şi a unei identităţi. Miza studiilor de literatură engleză era mai puţin *literatura* engleză, cît literatura *engleză*: marii „poeţi naţionali" englezi Shakespeare şi Milton, conştiinţa unei tradiţii şi a unei identităţi naţionale „organice", în care şi alţii puteau fi recrutaţi prin studiul ştiinţelor umane. Raporturile corpurilor educaţionale şi ale anchetelor oficiale privind predarea literaturii engleze în această perioadă şi la începutul secolului al XX-lea, sînt presărate cu nostalgice referinţe la trecutul unei comunităţi „organice" a Angliei elisabetane, în care nobilii şi spectatorii săraci de la stal găseau un punct de întîlnire în teatrul shakespearian, comunitate care ar putea fi reinventată şi astăzi. Nu e o întîmplare faptul că autorul unuia dintre cele mai influente raporturi guvernamentale în acest domeniu, *The Teaching of English in England* [*Predarea literaturii engleze în Anglia*] (1921), era nimeni altul decît Sir Henry Newbolt, poetul minor şovin şi autor al nemuritorului vers: „Jucaţi! jucaţi! şi jucaţi jocul!". Chris Baldick a arătat importanţa introducerii literaturii engleze în examinarea celor din administraţia civilă în epoca victoriană: înarmaţi cu varianta convenabil ambalată a propriului tezaur cultural, slujitorii imperialismului britanic puteau călători mai departe peste mări, asiguraţi într-un

fel de identitatea lor națională și putînd să își afișeze superioritatea culturală în fața popoarelor colonizate care îi invidiau[13].

A trebuit să treacă ceva vreme pînă cînd literatura engleză, un subiect potrivit pentru femei, muncitori și cei care doreau să îi impresioneze pe băștinași, a reușit să pătrundă prin bastioanele puterii clasei conducătoare în Oxford și Cambridge. Literatura engleză era o chestiune de insolență și amatorism în ceea ce privea subiectele academice, neputînd concura de la egal la egal cu rigorile Clasicilor sau ale filologiei. Din moment ce toți gentlemenii englezi citeau propria selecție de literatură, ce rost avea ca aceasta să facă obiectul unui studiu sistematic ? Puternice acțiuni orientate împotriva acestui subiect supărător de diletant au venit din partea celor două vechi universități : un subiect academic era ceva care putea fi supus cercetării, iar cum literatura engleză nu era decît o trăncăneală inutilă pe tema gustului literar, era greu de știut cum să îl faci suficient de anost încît să poată fi considerat o preocupare academică potrivită. Am putea spune că aceasta este una dintre puținele probleme asociate cu studiul limbii și literaturii engleze care au fost rezolvate de-atunci în mod eficient. Disprețul frivol față de acest subiect afișat de către primul profesor cu adevărat „de literatură" de la Oxford, Sir Walter Raleigh, trebuie să fie citit pentru a fi crezut[14]. Raleigh a lucrat pe acest post în anii de dinaintea Primului Război Mondial, iar ușurarea sa cînd a izbucnit războiul, eveniment care i-a permis să abandoneze o literatură plină de excentricități feminine și să își pună pana în slujba unei literaturi mult mai masculine – propaganda de război –, transpare din scrierile sale. Singura modalitate prin care literatura engleză își putea justifica prezența în vechile universități era confundarea sa cu clasicii. Dar clasiciștilor nu le plăcea să se vadă parodiați în acest mod patetic.

Dacă Primul Război Mondial imperialist a încheiat mai mult sau mai puțin socotelile cu Sir Walter Raleigh, conferindu-i o identitate eroică situată mult mai liniștitor în descendența tizului său elisabetan, el a semnalat și victoria decisivă a studiilor dedicate limbii și literaturii engleze la Oxford și Cambridge. Unul dintre cei mai aprigi adversari ai studiilor de literatură engleză – filologia – era îndeaproape asociat cu o influență germană. Și, cum se întîmpla ca Anglia să se afle într-un mare război cu Germania, era posibil să denigrezi filologia clasică drept o formă de absurdități teutonice greoaie, de

care nici un englez care se respectă nu ar trebui să se ocupe[15]. Victoria Angliei asupra Germaniei a însemnat o revigorare a mîndriei naţionale, un avînt al patriotismului, care nu puteau decît să susţină cauza studiilor de literatură engleză. Dar, în acelaşi timp, adînca traumă a războiului, interogarea aproape de nesuportat a tuturor presupoziţiilor culturale de pînă atunci au dat naştere unui sentiment de „foame spirituală", aşa cum îl numea un comentator contemporan, pentru care poezia părea să constituie un răspuns. Este un gînd purificator faptul că datorăm studiul universitar al literaturii engleze, în parte cel puţin, unui masacru lipsit de sens. Primul Război Mondial, cu acest masacru al retoricii clasei conducătoare, a pus punct unora dintre cele mai radicale forme de şovinism în baza cărora literatura engleză se dezvoltase pînă atunci : puţini Walter Raleigh ar mai putea exista după Wilfred Owen. Literatura engleză a ajuns la putere datorită naţionalismului din timpul războiului ; dar a constituit şi căutarea unor soluţii spirituale pentru clasa conducătoare engleză, a cărei conştiinţă identitară fusese profund zdruncinată şi al cărei psihic a fost inevitabil terifiat de ororile îndurate. Literatura avea să fie în acelaşi timp alinare şi reafirmare, un teritoriu familiar în care englezii se puteau regrupa atît pentru a explora, cît şi pentru a găsi o alternativă la coşmarul istoriei.

Arhitecţii noii discipline de studiu de la Cambridge erau în totalitate indivizi care puteau fi absolviţi de crima şi vina de a-i fi condus pe englezii din clasa muncitoare dincolo de fortificaţii. F.R. Leavis lucrase ca infirmier pe front ; Queenie Dorothy Roth, mai tîrziu Q.D. Leavis, a fost o femeie ferită de astfel de situaţii şi oricum era doar o copilă cînd a izbucnit războiul. I.A. Richards s-a înrolat imediat după absolvire ; celebrii elevi ai acestor pionieri, William Empson şi L.C. Knights, erau şi ei încă nişte copii în 1914. Mai mult, campionii disciplinei literatură engleză se ridicau toţi dintr-o clasă socială opusă celei care a implicat Anglia în război. F.R. Leavis era fiul unui negustor de instrumente muzicale, Q.D. Roth, fiica unui postăvar şi negustor de textile, iar I.A. Richards, fiul unui director de uzină din Cheshire. Disciplina limbă şi literatură engleză avea să fie formată nu de către diletanţii patricieni care ocupau primele catedre de literatură în vechile universităţi, ci de către

urmaşii micii burghezii de provincie. Aceştia erau membri ai unei clase sociale care pătrundea pentru prima oară în universităţile de tradiţie, putînd să identifice şi să interogheze supoziţiile sociale aflate la baza judecăţilor literare într-un mod în care devotaţii lui Sir Arthur Quiller Couch nu au reuşit. Nici unul dintre ei nu a îndurat dezavantajele deformante ale unei educaţii pur literare de felul celei primite de Quiller Couch : F.R. Leavis migrase spre literatura engleză dinspre istorie, iar eleva sa, Q.D. Roth, s-a inspirat în scrierile sale din psihologie şi din antropologia culturală. I.A. Richards fusese iniţiat în ştiinţele mentale şi sociale.

Transformînd engleza într-o disciplină serioasă, aceşti bărbaţi şi femei au dinamitat credinţele antebelice ale generaţiei clasei superioare. Nici una dintre mişcările ulterioare ce au vizat disciplina limbă şi literatură engleză nu s-a mai apropiat nici pe departe de curajul şi radicalismul opoziţiei acestora. La începutul anilor '20, era teribil de neclar de ce engleza merită studiată. Pînă la începutul anilor '30, problema care se punea era de ce ţi-ai pierde timpul studiind altceva. Engleza nu era doar un subiect demn de a fi studiat, ci *suprema* preocupare civilizatoare, esenţa spirituală a formării sociale. Departe de a constitui o practică amatoristă sau impresionistă, engleza era o arenă în care întrebările fundamentale privind existenţa umană – ce înseamnă să fii om, să contractezi relaţii semnificative cu ceilalţi, să trăieşti din centrul vital al valorilor esenţiale – erau aşezate la loc de cinste şi făcute obiectul celei mai intense şi mai atente cercetări. *Scrutiny* [*Cercetarea atentă*] era titlul revistei critice lansate în 1932 de către adepţii lui Leavis, care încă nu a fost depăşită în devotamentul său stăruitor faţă de moralitatea centrală a disciplinei limbă şi literatură engleză, a cărei relevanţă este esenţială pentru calitatea vieţii sociale privite ca un întreg. Indiferent de „eşecul" sau de „succesul" revistei – s-ar putea vorbi despre coexistenţa dintre prejudecata antileavisiană a *establishment*-ului literar şi chiar irascibilitatea mişcării *Scrutiny* –, studenţii la engleză din Anglia sînt urmaşi ai lui Leavis, fie că sînt sau nu conştienţi de asta, schimbaţi ireversibil în urma acestei intervenţii în istorie. Astăzi nu e cu nimic mai necesar să te declari de partea lui Leavis decît de partea lui Copernic : acest curent, care a pătruns în sîngele disciplinei limbă şi literatură engleză din Anglia la fel cum Copernic ne-a remodelat cunoştinţele despre astronomie,

a devenit o formă de înţelepciune critică automată, la fel de profund înrădăcinată ca certitudinea că Pămîntul se mişcă în jurul Soarelui. Faptul că „dezbaterea Leavis" este într-adevăr moartă este poate marea dovadă a victoriei revistei *Scrutiny*.

Adepţii lui Leavis au înţeles că, dacă li se va permite adepţilor lui Sir Arthur Quiller Couch să cîştige, critica literară avea să decadă într-o zonă secundară istorică, de o importanţă la fel de mare ca problema preferinţei între cartofi şi roşii. În faţa unui „gust" atît de capricios, ei au subliniat importanţa analizei critice riguroase, a atenţiei disciplinate la „cuvintele de pe pagină". Au cerut imperios aceasta nu din simple motive tehnice sau estetice, ci pentru că avea o maximă relevanţă pentru criza spirituală a civilizaţiei moderne. Literatura era importantă nu doar pentru ea însăşi, ci şi pentru că îngloba energii creatoare aflate mereu în defensivă în societatea modernă „comercială". În literatură, şi probabil că numai aici, un sentiment vital pentru uzurile creative ale limbajului era încă manifest, în opoziţie cu filistina devalorizare a limbajului şi a culturii tradiţionale, aparent stridente în „societatea de masă". Calitatea limbii unei societăţi era cel mai relevant indice pentru calitatea vieţii personale şi sociale : o societate care a încetat să preţuiască literatura era una fatal închisă impulsurilor care au creat şi au susţinut tot ce a fost mai bun din civilizaţia umană. În manierele civilizate ale Angliei secolului al XVIII-lea sau în societatea „naturală", „organică", agrară a secolului al XVII-lea, putem întrezări o formă de sensibilitate vie fără de care societatea modernă industrială s-ar atrofia şi ar muri.

A studia engleza la Cambridge pe la sfîrşitul anilor '20 şi începutul anilor '30 însemna să fii prins în acest atac violent, optimist şi polemic împotriva celor mai vulgarizatoare aspecte ale capitalismului industrial. Era îmbucurător să ştii că a fi student la engleză era nu doar ceva de preţ, ci cel mai important mod de viaţă imaginabil – că puteai contribui, chiar şi modest, la întoarcerea societăţii secolului al XX-lea în direcţia comunităţii „organice" a Angliei secolului al XVII-lea, că te aflai pe cele mai înalte culmi ale civilizaţiei înseşi. Cei care veneau la Cambridge aşteptînd umil să citească nişte poezii şi romane erau imediat deziluzionaţi : limba şi literatura engleză nu era doar o disciplină ca oricare alta, ci cea mai importantă, mult peste drept, ştiinţe, politică, filosofie sau istorie. Aceste discipline, a admis cu

răutate concesivă *Scrutiny*, îşi aveau locul lor ; dar era un loc evaluat prin raportare la standardul literaturii, care era mai puţin un subiect academic şi mai mult o explorare spirituală de o egală importanţă cu însăşi soarta civilizaţiei. Cu o îndrăzneală care îţi taie răsuflarea, *Scrutiny* a regîndit harta literaturii engleze într-un fel care a năucit critica într-o asemenea măsură, încît nici pînă astăzi nu şi-a revenit complet. Arterele principale de circulaţie desenate pe această hartă treceau prin Chaucer, Shakespeare, Jonson, poeţii iacobini şi poeţii metafizici, Bunyan, Pope, Samuel Johnson, Blake, Wordsworth, Keats, Austen, George Eliot, Hopkins, Henry James, Joseph Conrad, T.S. Eliot şi D.H. Lawrence. Iar aceasta a *fost* „literatura engleză" : Spenser, Dryden, teatrul Restauraţiei, Defoe, Fielding, Richardson, Sterne, Shelley, Byron, Tennyson, Browning, majoritatea romancierilor victorieni, Joyce, Woolf şi majoritatea scriitorilor de după D.H. Lawrence se constituiau într-o reţea de drumuri secundare, presărată cu multe drumuri fără ieşire. Dickens a fost întîi exclus şi apoi inclus. „Literatura engleză" cuprindea două femei şi jumătate, considerînd-o pe Emily Brontë un caz marginal. Majoritatea scriitorilor care intrau aici erau conservatori.

Indiferentă faţă de valorile pur „literare", revista *Scrutiny* sublinia faptul că felul cum sînt evaluate operele este intim legat de mai profundele judecăţi privind natura istoriei şi a societăţii înţelese ca un întreg. Confruntată cu abordările critice care vedeau disecarea textelor literare ca pe o impoliteţe, un echivalent în sfera literaturii pentru rănirea trupului, revista susţinea o analiză foarte minuţioasă a acestor obiecte sacrosancte. Îngrozită de autosuficienta presupunere că orice text scris în engleza elegantă era mai mult sau mai puţin la fel de bun ca oricare altul, a subliniat necesitatea celei mai riguroase disocieri între diversele calităţi literare : unele opere „trăiesc", iar altele în mod sigur nu. Nemulţumit de estetismul izolaţionist al criticii convenţionale, Leavis, aflat la începutul carierei sale, a simţit nevoia de a pune întrebări legate de social şi politic : ba chiar, la un moment dat, a cochetat precaut cu o formă de comunism economic. *Scrutiny* nu era o simplă revistă, era centrul unei cruciade morale şi culturale : adepţii săi pătrundeau în şcoli şi universităţi pentru a purta lupta din interior, cultivînd, prin studiul literaturii, acele reacţii fertile, complexe, mature, cu putere de discernămînt şi serioase din

punct de vedere moral (toţi aceştia sînt termeni-cheie folosiţi de *Scrutiny*), cu care indivizii să se înarmeze pentru a supravieţui într-o societate mecanicizată, plină de romane de doi bani, muncă alienantă, reclame banale şi mass-media vulgarizatoare.

Spun „supravieţui" pentru că, în afară de scurta perioadă în care s-a jucat cu „o formă a comunismului economic", Leavis nu a luat niciodată serios în considerare posibilitatea de a *schimba* într-adevăr o astfel de societate. Era mai puţin o încercare de a transforma societatea mecanicizată care a dat naştere unei astfel de culturi îmbătrînite şi mai mult una de a i se opune. Din acest punct de vedere, s-ar putea spune că *Scrutiny* a depus armele de la început. Singura formă de schimbare pe care a avut-o în vedere a fost educaţia : pătrunzînd în instituţiile educaţionale, adepţii programului revistei *Scrutiny* sperau să dezvolte o sensibilitate fertilă, organică în anumiţi indivizi aleşi ce ar putea transmite, la rîndul lor, această sensibilitate altora. Prin această credinţă în educaţie, Leavis era adevăratul moştenitor al lui Matthew Arnold. Dar, din moment ce astfel de indivizi erau meniţi să fie puţini şi la distanţe mari unul faţă de celălalt, ţinînd cont de efectele insidioase ale „civilizaţiei de masă", singura speranţă reală era că o minoritate gata de luptă, educată ar putea ţine aprinsă torţa culturii în contemporana ţară pustie şi ar putea-o transmite mai departe, prin discipolii lor, posterităţii. Există motive reale pentru a ne îndoi că educaţia are puterea transformatoare pe care Arnold şi Leavis i-o atribuiau. Ea este, pînă la urmă, *parte* a societăţii, mai curînd decît o soluţie a ei. Şi apoi, aşa cum a întrebat cîndva Marx, cine îi va educa pe profesori? *Scrutiny* a îmbrăţişat această „soluţie" idealistă totuşi, nefiind înclinată să se gîndească la una politică. A-ţi petrece orele de engleză punîndu-i pe elevi în gardă cu privire la puterea manipulatoare a reclamelor sau la sărăcia lingvistică a presei în vogă este o sarcină importantă şi cu siguranţă mult mai importantă decît a le da să înveţe pe de rost *The Charge of the Light Brigade** [*Atacul brigăzii uşoare*]. *Scrutiny* chiar a pus

---

* Poem narativ de Lord Alfred Tennyson scris în 1854 referitor la atacul de cavalerie condus de către locotenent-generalul James Thomas Brudenell, al şaptelea conte de Cardigan, în bătălia de la Balaclava, pe 25 octombrie 1854, în timpul războiului Crimeei (n. tr.).

bazele unor astfel de „studii culturale" în Anglia, una dintre cele mai durabile realizări ale sale. Dar există şi posibilitatea de a le arăta studenţilor că reclamele şi presa la modă există în forma lor prezentă numai datorită profitului pe care îl aduc. Cultura de „masă" nu este produsul inevitabil al societăţii „industriale", ci al unei forme specifice a industrialismului, care organizează producţia centrată pe profit, nu pe folos, care se preocupă de ceea ce va vinde, nu de ceea ce este valoros. Nu avem de ce presupune că o astfel de ordine este invulnerabilă. Dar schimbările necesare trec dincolo de lectura sensibilă a *Regelui Lear*. Întregul proiect de la *Scrutiny* era totodată înfricoşător de radical şi cumva absurd. Aşa cum a observat un subtil comentator, se credea că declinul Occidentului putea fi evitat prin analiza de text*[16]. E adevărat oare că *literatura* poate da timpul înapoi, anulînd efectele ucigătoare ale muncii industriale şi filistinismul mass-media ? Era fără îndoială reconfortant să simţi că, citindu-l pe Henry James, aparţii avangardei morale a civilizaţiei înseşi. Dar ce se întîmplă cu toţi cei care nu îl citesc pe Henry James, cu cei care nu au auzit niciodată de el şi care vor muri la fel de liniştiţi fără a fi ştiut de existenţa sa ? Cu siguranţă că aceştia reprezentau majoritatea socială. Oare erau mai nesimţitori, mai banali din punct de vedere uman sau falimentari la nivelul imaginaţiei ? Poate că aşa au fost unii dintre părinţii şi prietenii noştri, aşa că nu strică să fim puţin circumspecţi. Mulţi dintre aceşti oameni păreau destul de serioşi din punct de vedere moral şi sensibili : nu aveau vreo pornire deosebită spre a ucide, a jefui sau a prăda şi, chiar dacă ar fi avut, era imposibil să o atribui faptului că nu l-au citit pe Henry James. Revista *Scrutiny* era inevitabil elitistă : trăda o profundă necunoaştere şi neîncredere în capacităţile celor care nu au fost suficient de norocoşi să studieze literatura engleză la Colegiul Downing. Oamenii „obişnuiţi" păreau acceptabili dacă erau văcari din secolul al XVII-lea sau boşimani „plini de viaţă" din Australia.

---

* În engleză, *close reading* ; metodă de abordare a textului literar propusă de curentul New Criticism în America după Primul Război Mondial şi prezentă în critica americană pînă în anii '60. Această metodă analiza textul prin structura sa (semantică, sintactică, imagistică) şi respingea argumentele extratextuale, mai ales pe cele biografice (n. tr.).

Dar mai exista o problemă, care era, mai mult sau mai puţin, reversul acesteia. Pentru că, dacă nu toţi cei care nu puteau recunoaşte un ingambament erau imorali şi brutali, cei care făceau acest lucru nu erau cu toţii desăvîrşiţi din punct de vedere moral. Într-adevăr, mulţi erau foarte cultivaţi, dar abia după mai bine de zece ani de la apariţia revistei *Scrutiny* va ieşi la iveală faptul că acest lucru nu i-a împiedicat pe unii dintre ei să se afle la conducerea acţiunilor de exterminare a evreilor din Europa Centrală. Forţa criticii propuse de Leavis consta în faptul că oferea un răspuns - ceea ce nu i-a reuşit lui Sir Walter Raleigh - la întrebarea: „De ce merită să citim Literatura?". Pe scurt, răspunsul era că te face mai bun. Puţine motive ar fi putut să fie mai persuasive. Cînd trupele Aliaţilor s-au mutat în lagărele de concentrare la cîţiva ani după fondarea revistei *Scrutiny*, arestarea comandanţilor care şi-au petrecut orele de odihnă citindu-l pe Goethe ar fi impus unele explicaţii. Dacă literatura te făcea mai bun, atunci nu o făcea prin modalităţile directe pe care acest caz le prevăzuse în faza sa cea mai exaltată. Puteai studia „marea tradiţie" a romanului englez crezînd că astfel puneai întrebări fundamentale, de o relevanţă vitală pentru vieţile bărbaţilor şi ale femeilor irosite în munca zadarnică din fabricile capitalismului industrial. Dar era la fel de probabil că te izolai în mod distructiv de aceşti bărbaţi şi femei, care înţelegeau mai greu cum un ingambament poetic punea în scenă o mişcare de echilibru fizic.

Probabil că aici ar trebui amintite originile arhitecţilor disciplinei engleză, care proveneau din pătura inferioară a clasei de mijloc. Nonconformişti, provinciali, muncitori şi cu scrupule morale, adepţii programului de la *Scrutiny* au denunţat imediat amatorismul frivol al gentlemenilor englezi care ocupau la început locurile din Catedra de Literatură la vechile universităţi. Aceştia nu erau genul lor: nu erau oameni pe care fiii de negustori sau fetele de comercianţi de textile să îi respecte, cum ar fi o elită socială care şi-a exclus propriii oameni din vechile universităţi. Dar, dacă pătura inferioară a clasei de mijloc avea o pornire profundă împotriva aristocraţiei decadente cocoţate deasupra ei, ea se şi străduia din răsputeri să se deosebească de clasa muncitoare aflată sub ea, o clasă în care se află mereu în pericol să cadă. *Scrutiny* s-a născut din această ambivalenţă socială: radicală în ceea ce priveşte *establishment*-ul literar-academic, exclusivistă în

privinţa maselor. Vehementa sa preocupare pentru „standarde" era o provocare pentru nobilii diletanţi, care credeau că Walter Savage Landor era la fel de fermecător în felul său ca John Milton, şi totodată îi supunea unor teste minuţioase pe cei care încercau să pătrundă cu forţa în joc. S-a cîştigat o unicitate fermă a scopului, necontaminată, pe de-o parte, de trivialitatea degustării vinului sau, pe de altă parte, de banalitatea „maselor". S-a pierdut însă printr-un izolaţionism profund incarnat : *Scrutiny* a devenit o elită defensivă, care, precum romanticii, se credea centrală, cînd de fapt era periferică ; se imagina „adevărata" Cambridge în timp ce adevărata Cambridge era ocupată să îi refuze posturi universitare ; de asemenea, se reprezenta pe sine drept avangarda civilizaţiei, în timp ce preamărea nostalgic plenitudinea organică a ţăranilor exploataţi din secolul al XVII-lea.

Singura certitudine în privinţa societăţii organice este, aşa cum a remarcat Raymond Williams, faptul că aparţine mereu trecutului[17]. Societăţile organice sînt simple mituri, bune pentru a critica dur viaţa mecanicizată a capitalismului modern industrial. Neputînd să ofere o alternativă politică pentru prezenta ordine socială, adepţii programului de la *Scrutiny* au oferit în schimb una „istorică", la fel cum făcuseră şi romanticii înaintea lor. Au subliniat, desigur, că nu poate fi vorba despre o întoarcere literală la vîrsta de aur, la fel cum mai toţi scriitorii englezi care au pretins a construi o utopie politică înaintea lor au avut grijă să facă acest lucru. Adepţii lui Leavis credeau că societatea organică supravieţuieşte în anumite uzuri ale limbii engleze. Limbajul societăţii comerciale era abstract şi anemic : a pierdut legătura cu rădăcinile vii ale experienţei senzoriale. Însă, în textele scrise într-o engleză adevărată, limba „punea în scenă în mod concret" astfel de experienţe trăite : adevărata literatură engleză era semantic fertilă, complexă, senzorială şi specifică, iar poezia cea mai reuşită, pentru a caricaturiza puţin lucrurile, era aceea care, citită cu voce tare, suna ca mestecatul unui măr. „Sănătatea" sau „vitalitatea" unui astfel de limbaj erau produsul unei civilizaţii „normale" : incarna o plenitudine creatoare ce se pierduse în istorie, iar a citi literatura însemna a reintra într-un contact viu cu rădăcinile propriei fiinţe. Literatura *era*, dintr-un anumit punct de vedere, o societate organică ea însăşi : era importantă pentru că nu se afla cu nimic mai prejos decît o întreagă ideologie socială.

Credinţa adepţilor lui Leavis într-o „esenţă englezească" - convingerea lor că unii dintre englezi sînt mai englezi decît alţii - era un fel de versiune mic-burgheză a şovinismului clasei superioare, ce a condus la apariţia englezei de la bun început. Un astfel de şovinism agresiv era mai puţin proeminent după 1918, cînd foştii militari şi studenţii din clasa de mijloc, sprijiniţi de stat, au început să pătrundă în etosul şcolilor publice de la Oxbridge, „spiritul englezesc" fiind o alternativă mai modestă şi mai familiară. Disciplina limbă şi literatură engleză era, în parte, consecinţa unei schimbări treptate în cultura engleză în ceea ce priveşte clasa care dă tonul : „spiritul englezesc" ţinea mai puţin de fluturarea imperialistă a steagurilor şi mai mult de dansurile ţărăneşti ; ţinea de rural, democratic şi provincial mai mult decît de metropolitan şi aristocratic. Şi, chiar dacă demonta ipotezele insipide ale unui Sir Walter Raleigh, pe de-o parte, întreţinea cu ele şi o relaţie de complicitate, pe de altă parte. Acesta era un şovinism adaptat la noua clasă socială, care, cu puţin efort, şi-ar putea găsi rădăcini mai curînd în „poporul englez" al lui John Bunyan decît într-o castă snoabă aflată la conducere. Sarcina lor era de a păzi robusta vitalitate a englezei shakespeariene de la *Daily Herald* de limbi care eşuează, cum ar fi franceza, ale cărei cuvinte nu puteau aduce în scenă concret propriile înţelesuri. Toată această concepţie asupra limbajului se baza pe un mimetism naiv : teoria aceasta spunea că sînt mai vii cuvintele atunci cînd se apropie de statutul de lucruri, încetînd astfel să mai fie cuvinte. Limba se alienează ori degenerează dacă nu este saturată de texturile fizice ale experienţei adevărate şi nu este îngrăşată cu sucurile bogate ale vieţii reale. Prin înarmarea cu această credinţă în „esenţa englezească", scriitorii latinişti sau care se despart de trupul limbajului (Milton, Shelley) pot fi daţi afară, iar cei care „îl concretizează dramatic" le pot lua locul de cinste (Donne, Hopkins). Nu era vorba despre a vedea într-o astfel de re-structurare a hărţii spaţiului literaturii o simplă *construcţie* discutabilă a unei tradiţii, bazată pe preconcepţii ideologice determinate : astfel de autori erau percepuţi ca manifestări ale esenţei spiritului englez.

De fapt, harta literară era deja construită în altă parte, de un corpus de critică literară ce l-a influenţat în bună măsură pe Leavis. În 1915, T.S. Eliot venise în Londra ca fiu al unei familii aristocratice

din St Louis, al cărei rol tradiţional de conducător cultural era tot mai contestat de clasa de mijloc industrială a propriei naţiuni[18]. Respins ca şi *Scrutiny* de sterilitatea spirituală a capitalismului industrial, Eliot întrezărise o alternativă în viaţa vechiului Sud american - un alt candidat pentru imperceptibila societate organică, unde originea şi educaţia încă aveau greutate. Dislocat cultural şi dezmoştenit spiritual, Eliot a venit în Anglia şi, prin ceea ce a fost numit pe bună dreptate „cea mai ambiţioasă faptă eroică a imperialismului cultural pe care secolul o poate produce”[18], a început o acţiune de salvare în masă şi de răsturnare a tradiţiilor literare de aici. Poeţii metafizici şi dramaturgii iacobini au fost dintr-odată aduşi în prim-plan, Milton şi romanticii impertinent răsturnaţi, iar simboliştii francezi importaţi.

Această acţiune, ca şi cea a revistei *Scrutiny*, a fost mai mult decît o reevaluare „literară” : nu reflecta altceva decît o întreagă citire politică a istoriei literaturii engleze. La începutul secolului al XVII-lea, cînd monarhia absolută şi Biserica Anglicană încă erau în perioada lor de glorie, poeţi precum John Donne şi George Herbert (ambii anglicani conservatori) manifestau o unitate a sensibilităţii, o fuzionare uşoară a gîndirii cu sentimentul. Limbajul era în legătură directă cu experienţa senzorială, intelectul se afla „în vîrful simţurilor”, iar a gîndi ceva era la fel de fizic precum a mirosi un trandafir. Pînă la sfîrşitul secolului, literatura engleză căzuse din această stare paradiziacă. Un clocotitor război civil decapitase monarhia, puritanismul claselor inferioare dezmembrase Biserica, iar forţele care urmau să întemeieze societatea modernă laică - ştiinţa, democraţia, raţionalismul, individualismul economic - erau în ascensiune. Începînd cam odată cu Andrew Marvell, literatura s-a aflat într-o cădere liberă. Undeva în secolul al XVII-lea, deşi Eliot nu e sigur în privinţa datei, s-a produs o „ruptură în sensibilitate” : a gîndi nu mai era acelaşi lucru cu a mirosi, limbajul s-a despărţit de experienţă, iar consecinţa a fost dezastrul literar cauzat de John Milton, care a anesteziat limba engleză, transformînd-o într-un ritual arid. Şi Milton era, fireşte, un revoluţionar puritan, ceea ce nu ar fi fost lipsit de relevanţă pentru a explica antipatia lui Eliot; într-adevăr, el făcea parte din marea tradiţie radicală nonconformistă din Anglia care l-a dat pe F.R. Leavis, a cărui promptitudine în a sprijini judecata lui Eliot în ceea ce

priveşte *Paradisul pierdut* apare astfel extrem de ironică. După Milton, sensibilitatea englezească a continuat să se disocieze în jumătăţi distincte : unii poeţi puteau gîndi, dar nu şi simţi, în vreme ce alţii puteau simţi, dar nu şi gîndi. Literatura engleză a degenerat în romantism şi literatură victoriană : pînă la această dată, ereziile de tip „geniu poetic", „personalitate" şi „lumină lăuntrică" erau bine fixate, toate acestea fiind doctrine anarhice ale unei societăţi care şi-a pierdut credinţa colectivă şi a căzut într-un individualism rătăcitor. Abia odată cu T.S. Eliot literatura engleză a început să îşi revină.

Ceea ce ataca de fapt Eliot era întreaga ideologie a liberalismului clasei de mijloc, ideologia dominatoare oficială a societăţii capitaliste industriale. Liberalismul, romantismul, protestantismul, individualismul economic – toate acestea sînt dogmele pervertite ale celor daţi afară din grădina fericită a societăţii organice, fără nici un alt sprijin decît meschinele lor mijloace individuale. Soluţia lui Eliot este un autoritarism de extremă dreaptă : bărbaţii şi femeile trebuie să îşi sacrifice măruntele lor „personalităţi" pentru o ordine impersonală. În sfera literaturii, această ordine impersonală este Tradiţia[20]. Ca oricare altă tradiţie literară, şi a lui Eliot este de fapt o chestiune foarte selectivă : într-adevăr, principiul său guvernant nu pare să fie care opere ale trecutului sînt etern valoroase, ci care opere îl ajută pe T.S. Eliot să îşi creeze propria poezie. Totuşi, acest construct arbitrar este paradoxal impregnat de forţa unei autorităţi absolute. Marile opere ale literaturii formează între ele o ordine ideală, ocazional redefinită cînd apare o nouă capodoperă. Clasicii deja existenţi în spaţiul înghesuit al Tradiţiei se regrupează politicos pentru a face loc nou-venitului, apărînd diferite în lumina acestuia. Dar, din moment ce acest nou-venit trebuie cumva, din principiu, să fi fost inclus în Tradiţie de la bun început pentru a putea fi primit, intrarea sa serveşte confirmării valorilor centrale ale acelei Tradiţii. Cu alte cuvinte, Tradiţia nu poate fi prinsă niciodată pe picior greşit : ea a prevăzut cumva într-un mod misterios marile opere încă nescrise şi, deşi aceste opere, odată create, vor determina o reevaluare a Tradiţiei înseşi, ele vor fi absorbite fără nici o greutate în pîntecele ei. O operă literară este validă numai dacă există inerent în Tradiţie, la fel cum un creştin poate fi mîntuit numai dacă trăieşte întru Dumnezeu. Toată poezia poate fi literatură, dar numai unele poezii sînt Literatură,

în funcţie de Tradiţia care se află la baza lor. Aceasta, ca şi graţia divină, este o chestiune de nepătruns : Tradiţia, asemenea Atotputernicului sau unui monarh absolut capricios, îşi refuză uneori favorurile în faţa unor reputaţii literare „majore" pentru a le acorda în schimb vreunui text umil şi prăpădit, îngropat în hăţişurile istoriei. Calitatea de membru al acestui club se cîştigă doar pe bază de invitaţie : unii scriitori, precum T.S. Eliot, pur şi simplu descoperă că Tradiţia (sau „gîndirea europeană", aşa cum o numeşte uneori Eliot) creşte spontan în ei, dar, la fel ca în cazul celor asupra cărora se revarsă harul, aceasta nu este o chestiune de merit personal sau de alegere. Calitatea de membru al Tradiţiei îţi permite astfel să fii totodată autoritar şi umil cu abnegaţie, o combinaţie pe care Eliot avea să o găsească mai tîrziu şi într-un mod mai simplu, ca membru al Bisericii Creştine.

În sfera politică, pledoaria lui Eliot pentru autoritate a luat diverse forme. A cochetat cu cvasifascista mişcare franceză *Action Française* şi a făcut cîteva remarci negative cu privire la evrei. După convertirea sa la creştinism pe la mijlocul anilor '20, a pledat pentru o societate predominant rurală, condusă de cîteva „familii importante" şi de o elită restrînsă de intelectuali teologi foarte asemănători lui. Majoritatea oamenilor unei astfel de societăţi ar fi fost creştini, deşi, din moment ce Eliot aprecia într-un mod extrem de conservator capacitatea oamenilor de a crede în ceva, această credinţă religioasă ar fi trebuit să fie în mare parte inconştientă, trăită în ritmul trecerii anotimpurilor. Acest panaceu pentru mîntuirea societăţii moderne era oferit cam în acelaşi timp cînd trupele lui Hitler pătrundeau în Polonia.

Avantajul unei limbi îndeaproape înrudite cu experienţa consta, pentru Eliot, în faptul că îi permitea poetului să ocolească abstracţiile fatale ale gîndirii raţionaliste şi să îşi cucerească cititorii prin „cortexul cerebral, sistemul nervos şi tubul digestiv"[21]. Poezia nu trebuia să angajeze mintea cititorului : nu conta prea mult *semnificaţia* unei poezii, iar Eliot se declara netulburat de vreo interpretare aparent stranie a propriilor opere. Semnificaţia nu era decît o momeală aruncată cititorului pentru a-i distrage atenţia, în timp ce poezia continua să lucreze pe ascuns asupra sa în moduri mai fizice şi inconştiente. Eruditul Eliot, autorul unor poezii dificil de înţeles raţional, a trădat de fapt întregul dispreţ pentru intelect al oricărui iraţionalist de dreapta. A perceput subtil că limbajele raţionalismului

liberal al clasei de mijloc fuseseră epuizate : nimeni nu mai putea fi convins cu discursuri despre „progres" sau „raţiune", cel puţin nu atunci cînd milioane de cadavre zăceau pe cîmpurile de luptă ale Europei. Liberalismul clasei de mijloc eşuase, iar poetul trebuia să caute dincolo de aceste noţiuni discreditate, dezvoltînd un limbaj senzorial, care să stabilească „o comunicare directă cu nervii". El trebuia să aleagă acele cuvinte care să aibă „o reţea de rădăcini tentaculare, ce coboară pînă la cele mai ascunse spaime şi dorinţe"[22], imagini misterioase şi sugestive care pot pătrunde pînă la acele nivele „primitive" unde toţi oamenii simt la fel. Poate că societatea organică supravieţuise pînă la urmă, chiar dacă numai în inconştientul colectiv. Poate că existau unele simboluri şi ritmuri ascunse adînc în psihism, arhetipuri imutabile de-a lungul istoriei pe care poezia le-ar putea atinge şi reînvia. Criza societăţii europene - Războiul Mondial, conflictele grave între clase, economiile capitaliste eşuate - ar putea fi rezolvată întorcînd cu desăvîrşire spatele istoriei şi punînd în locul ei mitologia. Mult dincolo de capitalismul finanţelor se aflau Regele Pescar, imagini puternice ale naşterii, morţii şi învierii, în care fiinţele umane ar putea descoperi o identitate comună. Drept urmare, Eliot a publicat *Ţara pustie* în 1922, un poem care sugerează că orice cult al fertilităţii ascunde cheia salvării Occidentului. Tehnicile sale uluitor de avangardiste erau o desfăşurare de forţă pînă la ultimele consecinţe : dinamitau gîndirea obişnuită pentru a trezi în cititor simţul unei identităţi comune în sînge şi măruntaie.

Credinţa lui Eliot că limbajul a devenit catacretic şi neprofitabil într-o societate industrială, nepotrivit pentru poezie, avea unele afinităţi cu formalismul rus. Dar era împărtăşit şi de către Ezra Pound, T.E. Hulme şi reprezentanţii imagismului. Poezia decăzuse mult faţă de romantism, ajungînd o chestiune răsuflată şi specifică femeilor, plină de exaltare şi gingăşie. Limbajul devenise sentimental, pierzîndu-şi forţa : trebuia să îşi redobîndească vigoarea, să redevină dur precum piatra şi să restabilească legătura cu lumea fizică. Poezia ideală imagistă era o chestiune laconică de trei versuri compuse din imagini dure, ca ordinul răstit al unui ofiţer de armată. Emoţiile erau dezordonate şi ciudate, parte a unei epoci apuse a sentimentului bombastic individualist liberal, care trebuia acum să cedeze în faţa lumii mecanicizate şi dezumanizate a societăţii moderne.

Pentru D.H. Lawrence, emoţiile, „personalitatea" şi „egoul" erau discreditate în egală măsură, lăsînd locul neîndurătoarei forţe impersonale a Vieţii spontane şi creative. În spatele acestei poziţii critice se afla, din nou, politica : liberalismul clasei de mijloc era epuizat şi avea să fie înlăturat de acea variantă de disciplină mai dură, mai masculină pe care Pound o va găsi în fascism.

În cazul revistei *Scrutiny*, cel puţin la început, nu a existat o reacţie de extremă dreaptă. Dimpotrivă, a reprezentat ultimul bastion al umanismului liberal, preocupat, spre deosebire de Eliot şi Pound, de valoarea unică a individului şi de ţinutul creativ al interpersonalului. Aceste valori puteau fi rezumate prin cuvîntul *Viaţă*, pe care *Scrutiny* l-a transformat într-o virtute, neputînd să-l definească. Dacă le cereai să îşi susţină cauza într-un mod raţional şi teoretic, ai fi demonstrat că eşti într-o beznă totală : fie simţeai Viaţa, fie nu. Marea literatură era una deschisă reverenţios spre Viaţă, iar ceea ce era Viaţa putea fi demonstrat prin marea literatură. Demonstraţia era circulară, intuitivă şi o dovadă incontestabilă împotriva oricărui contraargument, reflectînd cercul închis al adepţilor lui Leavis. Nu era clar de ce parte te punea Viaţa în Greva Generală sau dacă sărbătorirea prezenţei sale vibrante în poezie era compatibilă cu sprijinirea şomajului în rîndul maselor. Dacă Viaţa lucra undeva într-un fel creativ, atunci aceasta se întîmpla în scrierile lui D.H. Lawrence, pe care Leavis l-a susţinut de la început. Şi totuşi, „viaţa spontană şi creativă" din scrierile lui D.H. Lawrence părea să coexiste cu cel mai virulent sexism, rasism şi autoritarism şi puţini dintre adepţii *Scrutiny* s-au arătat deranjaţi de această contradicţie. Înclinaţiile de extremă dreaptă pe care Lawrence le avea în comun cu Eliot şi Pound – un dispreţ plin de furie pentru valorile liberale şi democratice, precum şi o supunere absolută faţă de o autoritate impersonală – erau mai mult sau mai puţin verbalizate : Lawrence a fost de-a dreptul reconstruit ca un umanist liberal şi introdus pe harta literaturii ca o culminare triumfătoare a „marii tradiţii" a prozei engleze, de la Jane Austen la George Eliot, Henry James şi Joseph Conrad.

Leavis a avut dreptate cînd a citit pe chipul respectabil al lui D.H. Lawrence o critică virulentă la adresa cruzimii Angliei capitaliste industriale. Lawrence, la fel ca Leavis însuşi, era, printre altele, un moştenitor din secolul al XIX-lea al protestului romanticilor împotriva

sclaviei mecanicizate față de salariu a capitalismului, a sufocării sociale deformante și a devastării culturale. Dar, cum atît Lawrence, cît și Leavis au refuzat o analiză politică a sistemului căruia i se opuneau, au rămas numai cu vorbăria despre viața spontană și creativă, care devenea cu atît mai abstractă cu cît se voia mai concretă. Pe măsură ce era tot mai puțin evident faptul că felul în care i se răspundea lui Marvell la seminar avea să aducă vreo schimbare în munca mecanicizată a muncitorilor din fabrici, umanismul liberal al lui Leavis era aruncat în brațele celei mai banale reacțiuni politice. *Scrutiny* a supraviețuit pînă în 1953, iar Leavis a trăit pînă în 1978. Dar, spre final, evident că Viața a lăsat moștenire educației populare o ostilitate virulentă, o opoziție de nestrămutat față de radiotranzistor și o suspiciune neagră că „dependența de TV" avea multe în comun cu cererile studenților de a participa activ în învățămîntul superior. Societatea modernă „tehnologico-benthamiană" urma să fie condamnată fără rezerve drept „cretinizată și cretinizantă" : se pare că aceasta era cea din urmă consecință a discriminării critice minuțioase. Leavis cel de mai tîrziu avea să regrete dispariția gentlemanului. Și, astfel, a ajuns de unde a plecat.

Numele lui Leavis este îndeaproape legat de „critica aplicată" și de „analiza de text" (*close reading*), iar o parte dintre scrierile sale stau alături de cea mai subtilă critică engleză de pionierat care s-a văzut în acest secol. Merită să ne oprim în continuare asupra conceptului de *critică aplicată*. Critica aplicată însemna o metodă ce respingea cu dispreț vorbăria vagă despre beletristică și care nu s-a temut să privească textul în afara contextului. Dar mai susținea și că se poate decide „importanța" și „valoarea" literară dacă se acordă o atenție focalizată unor poezii sau fragmente de proză izolate de contextul lor cultural și istoric. Avînd în vedere ipotezele formulate de *Scrutiny*, nu era nici un fel de dificultate în aceasta : dacă literatura este „sănătoasă" cînd manifestă un simț concret pentru experiența imediată, atunci îți poți da seama de asta dintr-un fragment de proză cu aceeași certitudine pe care o are un doctor cînd îți spune dacă ești sau nu bolnav luîndu-ți pulsul sau analizîndu-ți culoarea pielii. Nu era nevoie să analizezi textul în contextul său istoric și nici măcar să discuți structura de idei care stă la baza sa. Era o problemă de

evaluare a tonului şi sensibilităţii unui anume pasaj, „situîndu-l" definitiv şi mergînd apoi la text. Nu e clar cum această procedură era mai mult decît o formă mai riguroasă de degustare a vinului, avînd în vedere faptul că ceea ce impresioniştii literari ar numi „fericit ales" s-ar putea numi „robusteţe matură". Dacă *Viaţa* părea cu desăvîrşire un termen prea lax şi imprecis, tehnicile critice prin care putea fi surprins erau prea limitate. Din moment ce critica aplicată ameninţa să devină o întreprindere prea pragmatică pentru o mişcare preocupată cu nimic mai puţin decît soarta civilizaţiei, adepţii lui Leavis aveau nevoie de o bază „metafizică", şi au găsit una la îndemînă în opera lui D.H. Lawrence. Din moment ce Viaţa nu era un sistem teoretic, ci o chestiune de intuiţii individuale, te puteai situa întotdeauna de partea lor pentru a ataca sistemele altora ; dar, din moment ce Viaţa era valoarea absolută, o puteai la fel de bine invoca şi pentru a-i critica pe acei utilitarişti şi empirişti care nu văd mai departe de lungul nasului. Se putea să pierzi destul de mult timp trecînd de la un front la altul, în funcţie de direcţia în care trăgea inamicul. Viaţa era cel mai neîndurător şi mai neîndoielnic principiu metafizic pe care şi l-ar fi putut închipui cineva, despărţind oile de caprele din literatură cu o siguranţă evanghelică. Dar, cum ea se manifesta numai în situaţii particulare, nu se constituia într-o teorie sistematică şi era, prin urmare, imună la orice atac.

„Analiza de text" este de asemenea o sintagmă ce merită privită îndeaproape. Precum „critica aplicată", însemna o interpretare analitică detaliată, constituind un antidot de preţ la flecăreala estetică. Dar părea totodată să insinueze că toate şcolile de critică ce au precedat-o au citit în medie trei cuvinte pe rînd din textul literar. A chema la „analiza de text" înseamnă, de fapt, a face mai mult decît a sublinia atenţia corespunzătoare datorată textului. Sugerează inevitabil o atenţie acordată lui *hic et nunc* mai mult decît oricărui alt aspect : „cuvintele de pe pagină", nu contextele care le-au generat sau contextele de ocurenţă. Presupune o limitare, dar şi o focalizare a atenţiei – o limitare extrem de necesară în discuţiile despre literatură, care pot rătăci cu toată graţia între structura limbajului lui Tennyson şi lungimea bărbii sale. Dar, spulberînd astfel de fleacuri anecdotice, analiza de text a eliminat multe alte lucruri : a încurajat iluzia că orice limbaj, „literar" sau nu, poate fi adecvat studiat sau chiar

înţeles prin izolare de context. Acesta a fost începutul unei „reificări" a operei literare, al înţelegerii sale ca un obiect în sine, concepţie care va culmina triumfător cu mişcarea New Criticism din America.

O importantă legătură dintre engleza studiată la Cambridge şi New Criticism-ul din America este reprezentată de scrierile criticului de la Cambridge I.A. Richards. Dacă Leavis a încercat să recîştige onoarea criticii transformînd-o în ceva similar religiei, continuînd astfel drumul deschis de Matthew Arnold, Richards a căutat, în cercetările sale din anii '20, să îi dea o bază solidă prin împrumutarea principiilor unei psihologii pragmatice şi „ştiinţifice". Tonul aspru şi cu sînge rece al scrierilor sale contrastează sugestiv cu tonul de o intensitate labirintică al unui Leavis. Richards susţine că societatea trece printr-o criză, pentru că schimbările istorice şi, mai exact, descoperirile ştiinţifice au depăşit şi devalorizat mitologiile tradiţionale prin care oamenii au trăit pînă atunci. Echilibrul fragil al psihismului uman a fost astfel periculos destabilizat; iar, cum religia nu îl mai poate ajuta, acest rol îi revine poeziei. Poezia, a remarcat Richards cu o dezarmantă lipsă de ceremonie, „ne poate salva; este un mijloc foarte eficient de a depăşi o stare de haos"[23]. Asemenea lui Arnold, Richard propune literatura drept ideologie conştientă în scopul restructurării ordinii sociale, iar acest lucru îl face în contextul anilor tensionaţi social, slăbiţi economic şi instabili politic ce au urmat Primului Război Mondial.

Ştiinţa modernă, pretinde Richards, este modelul adevăratei cunoaşteri, dar care lasă de dorit la nivel emoţional. Nu satisface nevoia maselor de a primi răspuns la întrebări precum „Ce?" şi „De ce?", mulţumindu-se să răspundă doar la întrebarea „Cum?". Richards însuşi nu consideră că „Ce?" şi „De ce?" sînt întrebări autentice, dar recunoaşte cu generozitate că, pentru majoritatea oamenilor, ele sînt astfel. Şi, dacă nu se oferă nişte pseudorăspunsuri la aceste pseudoîntrebări, e foarte posibil ca societatea să se destrame. Rolul poeziei este de a oferi astfel de pseudorăspunsuri. Ea este mai curînd un limbaj „emotiv" decît „referenţial", un fel de „pseudoafirmaţie" care pare să descrie lumea, dar de fapt nu face decît să organizeze, în modalităţi satisfăcătoare, sentimentele pe care aceasta ni le trezeşte. Cel mai eficient tip de poezie este acela care organizează un maximum de impulsuri cu un minimum de conflict sau frustrare. Fără

o astfel de terapie psihică, standardele valorii sînt susceptibile să cadă sub „cele mai sinistre potenţialităţi ale cinematografului şi ale difuzorului”[24].

Modelul cuantificator, behaviorist al gîndirii imaginat de Richards era parte integrantă a problemei sociale la care el propunea o soluţie. Departe de a pune la îndoială strania viziune a ştiinţei drept o chestiune pur instrumentală, neutră „referenţial”, el subscrie la fantezia pozitivistă şi apoi încearcă timid să-i adauge ceva mai vesel. În vreme ce Leavis a dus un război împotriva adepţilor tehnologizaţi ai lui Bentham, Richards a încercat să îi învingă folosindu-se de propriile lor arme. Apropiind o teorie a valorii utilitaristă, imperfect concepută de o viziune funciar estetică a experienţei umane (Richards susţine că arta defineşte experienţele supreme), el face din poezie un mijloc de „îmblînzire desăvîrşită” a anarhiei existenţei moderne. Dacă aceste contradicţii ale istoriei nu pot fi cu adevărat soluţionate, ele pot fi domolite armonios ca „pulsiuni” psihologice diferite ale gîndirii contemplative. Acţiunea nu este neapărat dezirabilă, din moment ce tinde să împiedice orice echilibru stabil al pulsiunilor. „Nici o viaţă”, observă Richards, „în care reacţiile esenţiale sînt dezorganizate şi confuze nu poate fi minunată”[25]. Organizarea mai eficientă a pulsiunilor haotice profunde va asigura supravieţuirea pulsiunilor mai fragile şi de suprafaţă. Această idee nu este cu mult diferită de concepţia victoriană a organizării claselor inferioare, ce va asigura supravieţuirea celor superioare, şi este, într-adevăr, legată semnificativ de aceasta.

New Criticism-ul american, care şi-a avut perioada de glorie între sfîrşitul anilor '30 şi anii '50, a fost profund marcat de aceste doctrine. În general, se consideră că din New Criticism fac parte Eliot şi poate Leavis şi William Empson, precum şi un număr de critici literari americani de primă mînă, printre care John Crowe Ransom, W.K. Wimsatt, Cleanth Brooks, Allen Tate, Monroe Beardsley şi R.P. Blackmur. În mod semnificativ, mişcarea din America îşi avea rădăcinile în Sudul rămas în urmă din punct de vedere economic – în spaţiul descendenţei şi educaţiei tradiţionale, unde T.S. Eliot a putut întrezări, pentru prima dată, societatea organică. În perioada afirmării New Criticism-ului în America, Sudul trecea printr-o industrializare rapidă, fiind invadat de monopolurile capitaliste din Nord. Dar intelectualii sudişti „tradiţionali”, cum ar fi John Crowe Ransom, care a dat numele mişcării New Criticism, încă puteau descoperi în

ea o alternativă „estetică" în fața raționalismului științific steril al Nordului industrial. Dislocat spiritual la fel ca T.S. Eliot de invazia industrială, Ransom a găsit adăpost în așa-zisa mișcare literară a „Fugarilor" (*The Fugitives*) în anii '20, iar apoi în politica agrară a dreptei în anii '30. Ideologia New Criticism-ului a început să se cristalizeze : raționalismul științific făcea ravagii în „viața estetică" a vechiului Sud, experiența umană era lipsită de specificul ei senzorial, iar poezia reprezenta o soluție posibilă. Reacția poetică, spre deosebire de cea științifică, respecta integritatea senzorială a obiectului : nu era o chestiune de cunoaștere intelectuală, ci una afectivă, care ne lega de „viața corpului" într-un mod funciar religios. Prin artă, o întreagă lume alienată ne-ar putea fi redată în plenitudinea diversității sale. Poezia, un mod prin excelență afectiv, ne-ar stimula nu să schimbăm lumea, ci să i ne închinăm pentru ceea ce a fost cîndva, ne-ar învăța să ne apropiem de ea cu smerenie.

Cu alte cuvinte, la fel ca *Scrutiny*, New Criticism era ideologia unei intelectualități dezrădăcinate și defensive, care a reinventat în literatură ceea ce nu putea găsi în realitate. Poezia era noua religie, un refugiu nostalgic din calea alienărilor capitalismului industrial. Poezia era la fel de nepătruns prin cercetarea rațională precum Atotputernicul însuși : exista ca un obiect închis în sine, cu o integritate și o integralitate misterioase în propria-i ființă unică. Poezia era ceea ce nu putea fi parafrazat și nici exprimat în altă limbă decît cea în care fusese scris : fiecare parte a sa alcătuia, împreună cu celelalte, o complexă unitate organică în care ar fi fost o blasfemie să încerci să pătrunzi. Pentru New Criticism-ul american, ca și pentru I.A. Richards, textul literar era astfel înțeles dintr-o perspectivă ce s-ar putea numi „funcționalistă" : la fel cum sociologia funcționalistă americană a dezvoltat modelul unei societăți „lipsite de conflicte", în care fiecare element „se adapta" la toate celelalte, la fel și poezia anula orice fel de conflict, neregularitate sau contradicție prin cooperarea simetrică a diferitelor sale componente. *Coerența* și *integrarea* erau cuvintele de ordine ; dar, dacă și poezia era menită să-i inducă lectorului o anumită atitudine ideologică față de lume – în mare, una de acceptare contemplativă –, acest accent pus pe coerența internă nu putea fi împins pînă la punctul în care poezia era complet ruptă de realitate, gravitînd minunat în propria-i ființă autonomă. De aceea, se impunea ca o necesitate combinarea acestui

accent pus pe coerenţa internă a textului cu o subliniere a faptului că, printr-o astfel de unitate, opera „corespundea" într-un fel realităţii înseşi. Cu alte cuvinte, New Criticism s-a oprit la timp de la căderea într-un formalism pursînge, temperîndu-l ciudat cu un fel de empirism – o credinţă că scriitura poeziei „conţine" în ea însăşi realitatea.

Dacă poezia avea să devină într-adevăr un obiect în sine, New Criticism trebuia să o despartă atît de scriitor, cît şi de lector. I.A. Richards crezuse naiv că poezia nu este decît un mediu transparent prin care putem distinge procesele psihologice ale poetului : lectura era doar o reconstruire în propria conştiinţă a stării mentale a autorului. Într-adevăr, o mare parte a criticii literare tradiţionale împărtăşise această concepţie într-un fel sau altul. Marea literatură este creaţia Marilor Oameni, iar valoarea ei constă mai ales în faptul că ne permite accesul intim la sufletele lor. O astfel de poziţie ridică mai multe probleme. Pentru început, ea reduce întreaga literatură la o formă ascunsă a autobiografiei : nu citim operele literare ca opere literare, ci ca modalităţi de mîna a doua pentru a cunoaşte pe cineva. Un alt aspect este că o astfel de viziune conduce la ipoteza că operele literare sînt cu adevărat „expresii" ale conştiinţei unui autor, lucru deloc util cînd discutăm *Scufiţa Roşie* sau vreun poem liric despre iubirea curtenească profund stilizat. Chiar dacă am acces la conştiinţa lui Shakespeare cînd citesc *Hamlet*, ce rost are să privesc lucrurile astfel, din moment ce singura parte a conştiinţei sale la care am acces este chiar textul lui *Hamlet*? De ce nu spun atunci că citesc *Hamlet*, întrucît el nu a lăsat vreo altă dovadă a acestei conştiinţe decît piesa de teatru însăşi? Ce era „în conştiinţa sa" în afară de ce a scris şi cum putem şti acest lucru? Oare el însuşi ştia la ce se gîndea? Oare scriitorii sînt întotdeauna pe deplin stăpîni pe sensul celor scrise?

Reprezentanţii New Criticism-ului au rupt-o curajos cu teoria Marilor Oameni care funcţiona în literatură, subliniind că intenţiile celui care scrie, chiar dacă le-am putea recupera, nu aveau vreun fel de relevanţă pentru interpretarea textului. Nici reacţiile emoţionale ale anumitor cititori nu trebuiau confundate cu semnificaţia poeziei : aceasta îşi avea sensul propriu, indiferent de intenţiile poetului sau de impresiile subiective ale cititorului[26]. Semnificaţia era publică şi obiectivă, intrinsecă limbajului în care textul literar era scris, nu o chestiune care ţinea de vreun presupus impuls spiritual din mintea

vreunui autor mort de mult sau de semnificaţiile particulare arbitrare pe care un cititor le-ar putea atribui cuvintelor acestuia. Vom analiza argumentele pro şi contra privind această perspectivă în capitolul al doilea. Pînă atunci, trebuie recunoscut faptul că poziţiile adoptate de New Criticism în privinţa acestor dileme erau legate îndeaproape de îndemnul lor de a transforma poezia într-un obiect suficient sieşi, la fel de concret şi de material ca o urnă sau o icoană. Poezia a devenit mai curînd o figură spaţială decît un proces temporal. Salvarea textului de autor şi cititor mergea mînă în mînă cu desprinderea sa de orice context social sau istoric. Fără îndoială că era necesară cunoaşterea sensului pe care îl avea această poezie pentru cititorii săi iniţiali, dar acest tip de cunoaştere istorică destul de tehnică era singurul permis. Literatura era o soluţie la problemele sociale, nu parte integrantă a lor ; poezia trebuie smulsă din ruinele istoriei şi înălţată într-un spaţiu sublim transcendent.

Ceea ce a făcut New Criticism, de fapt, a fost să transforme poezia într-un fetiş. Dacă A.I. Richards „dematerializase" textul, reducîndu-l la o fereastră transparentă către psihismul poetului, criticii care făceau parte din mişcarea New Criticism l-au re-materializat, în semn de răzbunare, făcîndu-l să pară mai puţin un proces al semnificaţiei şi mai mult ceva asemănător unui frumos mozaic. Aceasta este o ironie, întrucît însăşi ordinea socială împotriva căreia poezia reprezenta un protest era plină de astfel de „reificări", transformînd oamenii, procesele şi instituţiile în „lucruri". Din perspectiva New Criticism-ului, poezia era, la fel ca simbolul romanticilor, investită cu o autoritate mistică absolută, care nu accepta nici un fel de argument raţional. Asemenea majorităţii teoriilor literare pe care le-am analizat pînă acum, New Criticism era la bază un iraţionalism pursînge, unul îndeaproape asociat cu dogma religioasă (mai mulţi dintre reprezentanţii americani de frunte ai New Criticism-ului erau creştini) şi cu politica de tip „sînge şi pămînt"* a mişcării agrare. Totuşi, acest lucru nu e menit

* În engleză, *blood and soil* traduce expresia germană *Blut und Boden*, născută în contextul ideologic al romantismului naţionalist din Germania secolului al XIX-lea. Se referă la două dintre ideile majore care au animat această mişcare : etnicitatea asigurată de descendenţă (sîngele) şi patria (pămîntul). Sintagma a fost repusă în funcţiune în timpul nazismului (n. tr.).

să sugereze că New Criticism era mai ostil analizei critice decît *Scrutiny*. În vreme ce unii romantici timpurii aveau tendinţa de a se pleca în tăcere reverenţioasă în faţa insondabilului mister al textului, reprezentanţii New Criticism-ului au cultivat deliberat cele mai dificile şi mai pragmatice tehnici de analiză critică. Acelaşi impuls care i-a determinat să sublinieze statutul „obiectiv" al operei literare i-a făcut să promoveze şi o modalitate strict „obiectivă" de a o analiza. O analiză tipică a unei poezii făcută în spiritul New Criticism înseamnă o investigaţie riguroasă a diferitelor sale „tensiuni", „paradoxuri" şi „ambivalenţe", arătînd felul în care acestea sînt rezolvate de şi integrate în solida sa structură. Dacă poezia avea să fie noua societate organică prin ea însăşi, soluţia ultimă în faţa ştiinţei, a materialismului şi a „esteticului" Sud sclavagist, ea nu putea fi lăsată pradă impresionismului critic sau subiectivismului vlăguit.

Mai mult, New Criticism s-a dezvoltat în anii cînd critica literară din America de Nord se lupta să se „profesionalizeze" şi să fie acceptată ca disciplină de studiu academic respectabilă. Setul său de instrumente critice era o modalitate de a rivaliza cu ştiinţele exacte folosind mijloacele acestora, într-o societate în care aceste ştiinţe erau criteriul dominant al cunoaşterii. Deşi începuse prin a fi o anexă umanistă sau alternativă la societatea tehnocratică, mişcarea a sfîrşit prin a fi o reproducere a acestei tehnocraţii în propriile metode. Rebelul s-a contopit cu imaginea maestrului, iar după anii '40 şi '50 a fost foarte repede cooptat de *establishment*-ul academic. Foarte curînd, New Criticism părea cel mai natural lucru din întreaga lume a criticii literare ; într-adevăr, era greu să îţi imaginezi că existase vreodată şi altceva. Lungul drum de la Nashville, Tennessee, casa Fugarilor la universităţile din Ivy League de pe Coasta de Est se sfîrşise.

Au existat cel puţin două motive serioase pentru care New Criticism a fost atît de bine asimilat în colegii. Mai întîi, pentru că oferea o metodă convenabilă pedagogic de a face faţă populaţiei studenţeşti aflate în creştere[27]. A le da studenţilor spre analiză o poezie scurtă era mai puţin împovărător decît a le propune un curs despre marile romane ale lumii. În al doilea rînd, pentru că viziunea New Criticism-ului asupra poeziei ca o contragreutate delicată a unor atitudini rivale, ca o reconciliere dezinteresată a unor impulsuri contradictorii s-a dovedit deosebit de atrăgătoare pentru intelectualii liberali sceptici, dezorientaţi

de dogmele care s-au confruntat în timpul Războiului Rece. A citi poezie însemna pentru New Criticism a nu te angaja în nici un fel şi faţă de nimic : poezia te învăţa numai „dezinteresul", o respingere perfect imparţială, senină, speculativă faţă de orice caz particular. Te determina mai puţin să te opui mccarthyismului sau altor drepturi civile şi mai mult să resimţi aceste presiuni ca fiind parţiale, fără îndoială contrabalansate armonios în altă parte a lumii de opusele lor complementare. Era, cu alte cuvinte, o reţetă pentru inerţia politică şi, astfel, una pentru supunere faţă de statu-quo. Fireşte că existau şi limite impuse acestui pluralism benign : poezia era, ca să folosim cuvintele lui Cleanth Brooks, „unificarea unor atitudini în cadrul unei ierarhii, care este subordonată în raport cu o atitudine totalizatoare şi dominatoare"[28]. Pluralismul era ceva pozitiv, atîta vreme cît nu perturba ordinea ierarhică. Variatele contingenţe ale texturii poeziei puteau fi savurate cu plăcere doar dacă structura sa dominatoare rămînea intactă. Opoziţiile erau tolerate atîta vreme cît puteau fi contopite într-un tot armonios. Limitele New Criticism-ului erau prin excelenţă limitele democraţiei liberale : poezia, scria John Crowe Ransom, este „asemenea unui stat democratic ce conştientizează limitele unui stat fără să sacrifice caracterul individual al cetăţenilor săi"[29]. Ar fi interesant de ştiut ce ar fi zis sclavii din Sud în legătură cu această afirmaţie.

E posibil ca cititorul să fi sesizat că termenul *literatură* a alunecat imperceptibil, la ultimii cîţiva critici pe care i-am discutat, spre acela de *poezie*. Criticii reprezentanţi ai New Criticism-ului şi I.A. Richards se ocupă aproape exclusiv de poezie ; T.S. Eliot abordează şi teatrul, dar nu şi romanul ; F.R. Leavis se ocupă de roman, dar îl analizează sub titlul de „poem dramatic" – adică orice altceva, numai roman nu. De fapt, majoritatea teoriilor literare privilegiază inconştient un anume gen literar şi, pornind de aici, îşi elaborează ipotezele de lucru. Ar fi interesant de urmărit acest proces de-a lungul istoriei literare, identificînd forma literară specifică ce a servit drept paradigmă. În cazul teoriei literare moderne, întoarcerea spre poezie comportă o anumită semnificaţie. Căci, dintre toate genurile literare, poezia este cea mai izolată aparent de istorie, locul în care „sensibilitatea" se poate juca în forma ei cea mai pură şi mai puţin impregnată de social. Ar fi greu să vezi în *Tristram Shandy* sau în *Război şi pace*

structuri strîns organizate de ambivalenţă simbolică. Totuşi, chiar şi în cazul poeziei, criticii pe care tocmai i-am discutat sînt vădit dezinteresaţi de ceea ce ar putea fi numit în mod simplist „gîndire". Critica lui Eliot arată o nepăsare totală faţă de ceea ce opera literară *spune* : atenţia sa este aproape în totalitate îndreptată către calităţile limbajului, către modalităţile de a simţi, către relaţiile dintre imagine şi experienţă. Pentru Eliot, o operă „clasică" este cea care se naşte dintr-o structură de credinţe comune, dar ceea ce sînt aceste credinţe este mai puţin important decît faptul că sînt împărtăşite. Pentru Richards, a ne opri asupra credinţelor este un obstacol sigur în calea aprecierii literare : emoţia puternică pe care o simţim cînd citim o poezie poate fi *resimţită* ca o credinţă, dar aceasta nu este decît o altă pseudocondiţie. Doar Leavis reuşeşte să evite acest formalism, cu viziunea sa conform căreia unitatea formală complexă a unei opere şi „respectuoasa sa deschidere în faţa vieţii" sînt aversul şi reversul aceluiaşi proces. Cu toate acestea, în practică, lucrările sale tind să facă o distincţie între critica „formală" a poeziei şi critica „morală" a literaturii.

Am afirmat despre criticul englez William Empson că este uneori discutat în cadrul New Criticism-ului. Dar este mai interesant să îl citeşti ca pe un adversar nemilos al doctrinelor sale majore. Ceea ce îl face pe Empson să pară un reprezentant al New Criticism-ului este stilul său de analiză intratextuală*, ingenuitatea nonşalantă care îţi taie răsuflarea, prin care dezvăluie nuanţe tot mai fine ale semnificaţiei literare ; dar toate acestea sînt puse în slujba unui raţionalism liberal de modă veche, în profund dezacord cu ezoterismul simbolist al unui Eliot sau Brooks. În cele mai importante lucrări ale sale – *Şapte tipuri de ambiguitate* (1930), *Some Versions of the Pastorale* [*Cîteva versiuni ale pastoralei*] (1935), *Structure of Complex Words* [*Structura cuvintelor complexe*] (1951), *Milton's God* [*Dumnezeul lui Milton*] (1961) –, Empson supune unui duş rece toate credinţele de bun-simţ ale englezilor referitoare la asemenea exaltări cucernice, aspect evident în stilul său voit insipid, lipsit de importanţă, nepăsător colocvial. În vreme ce New Criticism separă textul de discursul

---

* În engleză, *lemon-squeezing style of analysis* desemnează un tip de analiză decontextualizată a textului. Aici pot fi încadrate analiza semiotică, stilistică şi retorică (n. tr.).

raţional şi de contextul social, Empson se încăpăţînează cu impudoare să judece poezia drept o specie a limbajului „comun”, care poate fi parafrazată raţional, fiind un tip de enunţare în prelungirea felului nostru obişnuit de a vorbi şi acţiona. El este un „intenţionalist” care nu se ascunde, ţinînd cont de ceea ce autorul a vrut probabil să spună şi interpretînd aceasta în modul cel mai generos, acceptabil şi englezesc cu putinţă. Departe de a exista ca un obiect opac închis, pentru Empson, opera literară are un final deschis: a o înţelege înseamnă mai mult a stăpîni contextele generale în care cuvintele sunt folosite în spaţiul social decît a identifica structuri de coerenţă verbală internă, iar astfel de contexte sînt aproape întotdeauna nedeterminate. Este interesant de comparat celebrele „ambiguităţi” ale lui Empson cu „paradoxul”, „ironia” şi „ambivalenţa” New Criticism-ului. Termenii din urmă sugerează fuzionarea economică a două semnificaţii opuse, dar complementare: pentru New Criticism, poezia este o structură concisă a unor astfel de antiteze, dar ele nu ameninţă niciodată nevoia noastră de coerenţă, pentru că întotdeauna sînt reductibile la o unitate închisă. Pe de altă parte, ambiguităţile lui Empson nu pot fi cu certitudine identificate o dată pentru totdeauna: ele indică punctele în care limbajul poeziei şovăie, se ambiguizează sau ţinteşte dincolo de text, sugerînd semnificativ un posibil context nesaturabil de sens. În vreme ce lectorului îi este interzis accesul printr-o structură închisă de ambivalenţe şi este redus la o admiraţie pasivă, „ambiguitatea” îi solicită o participare activă: ambiguitatea este, aşa cum o definea Empson, „orice nuanţă verbală, oricît de neînsemnată, care lasă loc unor receptări alternative ale aceluiaşi fragment de text”[30]. Felul în care cititorul receptează dă seama de ambiguitate, iar această receptare nu depinde numai de poezie în sine. Pentru I.A. Richards şi pentru New Criticism, semnificaţia unui cuvînt poetic este profund „contextuală”, o funcţie a organizării interne verbale a poeziei. Pentru Empson, cititorul aduce inevitabil în operă întregi contexte sociale discursive, supoziţii tacite semnificante contextual, pe care textul le poate interoga, dar în prelungirea cărora se şi situează. Poetica lui Empson este liberală, socială şi democratică, făcînd apel, prin toate idiosincraziile sale orbitoare, mai curînd la înţelegerea şi aşteptările unui cititor obişnuit decît la tehnicile tehnocrate ale criticului profesionist.

Ca tot ceea ce înseamnă bun-simţ englezesc, şi cel al lui Empson îşi are propriile limite. Empson este, în linii mari, un raţionalist iluminist, a cărui credinţă în buna-cuviinţă, cumpătare, înţelegere între oamenii simpli şi într-o natură general umană este pe cît de seducătoare, pe atît de suspectă. Empson se angajează într-o constantă interogare autocritică a conflictului dintre propria putere intelectuală de pătrundere şi un caracter omenesc simplu şi comun : „pastorala" este definită drept modul literar în care acestea pot coexista strălucit, deşi nu fără o conştiinţă de sine ironică stînjenită a acestei neconcordanţe. Dar ironia lui Empson şi a formei sale preferate de pastorală sînt tot semne ale unei contradicţii mai adînc ascunse. Ele sînt dilema intelectualului din anii '20 şi '30, care se dedică studiului literaturii, are o gîndire liberală şi cunoaşte uriaşa neconcordanţă dintre o formă acum foarte specializată de inteligenţă critică şi preocupările „universale" ale literaturii de care se ocupă. O astfel de conştiinţă derutată, ambiguă, care cunoaşte conflictul dintre căutarea unor nuanţe poetice din ce în ce mai imperceptibile şi depresiunea economică, poate să îşi ducă la îndeplinire angajamentele numai prin credinţa într-un „bun-simţ comun", care se poate dovedi mai puţin comun şi mai specific social decît pare. Pentru Empson, pastorala nu este întocmai societatea organică : pe el îl atrage mai mult forma laxă şi inegală decît „unitatea vitală", alăturarea ironică a stăpînilor şi ţăranilor, aspectul sofisticat şi cel simplu. Dar pastorala nu face nici mai mult, nici mai puţin decît să îi ofere un fel de soluţie imaginară la o problemă istorică presantă : problema relaţiei dintre un scepticism intelectual tolerant şi convingeri mai încrîncenate şi a raportului dintre relevanţa socială a unei critici profesioniste şi o societate apăsată de criză.

Empson ştie că semnificaţiile unui text literar sînt întotdeauna, într-o anumită măsură, eterogene şi ireductibile la o interpretare ultimă ; iar în opoziţia dintre „ambiguitatea" lui şi „ambivalenţa" New Criticism-ului întrezărim *in nuce* viitoarea polemică dintre structuralişti şi post-structuralişti, asupra căreia ne vom opri mai tîrziu. S-a mai spus şi că preocuparea lui Empson pentru intenţia auctorială aminteşte într-un fel de scrierile filosofului german Edmund Husserl[31]. Indiferent dacă acest lucru este sau nu adevărat, el ne asigură cel puţin o trecere lină spre următorul capitol.

2. Fenomenologia, hermeneutica, teoria receptării

În 1918, Europa era distrusă, devastată de cel mai cumplit război din istorie. În urma catastrofei, un val de revoluţii sociale a cuprins întregul continent : în jurul anului 1920 au loc revolta muncitorilor din Berlin şi Greva Generală din Viena, înfiinţarea sovietelor muncitoreşti în München şi Budapesta şi ocuparea în masă a fabricilor în toată Italia. Toate insurgenţele au fost zdrobite violent, dar ordinea socială a capitalismului european fusese zguduită din temelii de carnagiul războiului şi de consecinţele politice turbulente ale acestuia. Ideologiile pe care se sprijinea în mod obişnuit acea ordine, valorile culturale în baza cărora se afla la conducere erau de asemenea într-o stare de mare agitaţie. Ştiinţa părea să fi căzut într-un pozitivism steril, într-o obsesie oarbă pentru clasarea faptelor ; filosofia era ruptă între un atare pozitivism, pe de o parte, şi un subiectivism nejustificabil, pe de altă parte ; forme de relativism şi iraţionalism izbucneau năvalnic, iar arta reflecta această uimitoare stare de dezorientare. În acest context de criză ideologică larg răspîndită, criză care începuse cu mult înaintea Primului Război Mondial, filosoful german Edmund Husserl a căutat să dezvolte o nouă metodă filosofică ce ar putea conferi certitudine absolută unei civilizaţii în derivă. A fost o chestiune de alegere între o barbarie iraţională, pe de-o parte, şi o renaştere spirituală printr-o „ştiinţă a spiritului total autosuficientă", pe de altă parte.

Husserl, asemenea predecesorului său, filosoful René Descartes, a pornit în căutarea certitudinii respingînd temporar ceea ce el numea „atitudinea naturală" – credinţa de bun-simţ a omului de pe stradă că obiectele au o existenţă independentă de a noastră în lumea exterioară, iar că ceea ce cunoaştem despre ele este, în general, sigur. O atare

atitudine accepta din start posibilitatea cunoaşterii, în vreme ce tocmai aceasta era pusă în discuţie. Atunci ce mai *putem* înţelege cu certitudine şi de ce mai putem fi siguri? Deşi nu putem fi siguri de existenţa independentă a lucrurilor, susţine Husserl, putem fi siguri de felul în care apar imediat în conştiinţă, indiferent dacă lucrul propriu-zis pe care îl percepem este sau nu o iluzie. Obiectele pot fi înţelese nu ca lucruri în sine, ci postulate sau „intenţionate" de conştiinţă. Orice conştiinţă este conştiinţa a ceva: în timp ce mă gîndesc, sînt conştient de faptul că gîndul meu „este îndreptat către" un anumit obiect. Actul gîndirii şi obiectul de reflecţie sînt relaţionate intern şi dependente reciproc. Conştiinţa mea nu este doar o înregistrare pasivă a lumii, ci o şi formează şi o „intenţionează". Aşadar, pentru a ajunge la certitudine, trebuie mai întîi să ignorăm sau să „punem între paranteze" orice depăşeşte experienţa noastră imediată; trebuie să reducem lumea exterioară numai la conţinuturile propriei conştiinţe. Această aşa-numită „reducţie fenomenologică" este primul pas important făcut de Husserl. Tot ceea ce nu este „imanent" conştiinţei trebuie eliminat cu rigurozitate; toate realităţile trebuie tratate ca pure „fenomene", în felul în care ne apar ele în conştiinţă, iar acestea sînt singurele date absolute de la care pornim. Numele pe care Husserl l-a dat metodei sale filosofice – fenomenologie – porneşte din această insistenţă. Fenomenologia este o ştiinţă a fenomenelor pure.

Cu toate acestea, nu este suficient pentru a rezolva problema, întrucît poate că tot ceea ce găsim cînd cercetăm conţinuturile conştiinţei noastre nu este decît un flux aleatoriu de fenomene, un haotic flux al conştiinţei, iar bazîndu-ne pe acesta e puţin probabil să ajungem la vreo certitudine. Acele fenomene „pure" de care se ocupă Husserl sînt totuşi mai mult decît simple detalii individuale aleatorii. Ele formează un sistem de *esenţe* universale, întrucît fenomenologia face ca un obiect să varieze în imaginaţie pînă cînd îi descoperă invariabilul. Ceea ce i se oferă cunoaşterii fenomenologice nu este doar, să spunem, percepţia geloziei sau a culorii roşu, ci şi tipul universal sau esenţa acestor lucruri, gelozia şi culoarea roşu în sine. A înţelege un fenomen într-un mod complet şi pur înseamnă a înţelege ceea ce este esenţial şi neschimbător în el. Cuvîntul grecesc pentru „tip" şi „specie" este *eidos*. Iar Husserl, în consecinţă, vorbeşte despre metoda sa ca şi cînd ar realiza o abstracţie „eidetică", alături de reducţia fenomenologică.

Toate acestea pot părea teribil de abstracte şi de ireale, ceea ce este adevărat. Dar scopul fenomenologiei era tocmai opusul abstracţiei ; era o întoarcere spre concret, spre realitatea imediată, aşa cum sugera şi celebrul ei slogan : „Să ne întoarcem la lucrurile însele ! ". Filosofia s-a aplecat prea mult asupra conceptelor şi prea puţin asupra datelor concrete : astfel, şi-a construit sistemele sale precare, excesiv intelectualizate, pe cel mai firav fundament cu putinţă. Fenomenologia, sesizînd lucrurile de care am putea fi siguri pe baza experienţei, putea furniza fundamentul pe care cunoaşterea cu adevărat creditabilă s-ar putea construi. Ar putea fi o „ştiinţă a ştiinţelor", constituind o metodă de studiu pentru orice : memorie, cutii de chibrituri, matematică. Se reprezenta pe sine nici mai mult, nici mai puţin decît ca o ştiinţă a conştiinţei umane – aceasta fiind înţeleasă nu doar ca perceperea empirică a unor oameni anume, ci ca „structurile profunde" ale gîndirii înseşi. Spre deosebire de ştiinţe, nu cerceta un anume tip de cunoaştere, ci condiţiile care fac posibilă orice cunoaştere de la bun început. Era astfel, asemenea filosofiei anterioare a lui Kant, un mod de cunoaştere „transcendentală". Iar subiectul uman sau conştiinţa individuală de care se ocupa era un subiect „transcendental". Fenomenologia nu se ocupa numai cu studiul a ceea ce percep cînd privesc un anumit iepure, ci şi cu acela al esenţei universale a iepurilor şi al actului perceperii lor. Cu alte cuvinte, nu era o formă de empirism, care se ocupă de percepţiile aleatorii şi fragmentare ale unui anumit individ ; nu era nici o formă de „psihologism", fiind atent numai la procesele mentale observabile ale acestuia. Pretindea că poate devoala înseşi structurile conştiinţei şi fenomenele însele prin acelaşi act.

Ar trebui să fie evident chiar şi din această scurtă prezentare a fenomenologiei faptul că este o formă de idealism metodologic, ce caută să studieze o abstracţie numită „conştiinţă umană" şi o lume a posibilităţilor pure. Dar dacă Husserl respingea empirismul, psihologismul şi pozitivismul ştiinţelor naturale, el credea că a rupt-o şi cu idealismul clasic al unui gînditor precum Kant. Acesta din urmă nu reuşise să rezolve problema felului în care gîndirea poate cunoaşte obiecte care îi sînt exterioare ; susţinînd că ceea ce ni se oferă prin percepţia pură este însăşi esenţa lucrurilor, fenomenologia spera să depăşească acest scepticism.

Toate acestea par foarte îndepărtate de Leavis şi de societatea organică. Dar oare e aşa? Pînă la urmă, întoarcerea la „lucrurile însele", respingerea intolerantă a teoriilor care nu se bazau pe viaţa „concretă" nu sînt departe de naiva teorie mimetică a lui Leavis despre limbajul poetic, văzut ca încarnare a esenţei înseşi a realului. Atît Leavis, cît şi Husserl se întorc spre mîngîierile concretului, spre ceea ce poate fi cunoscut prin propriile intuiţii, într-o epocă de majoră criză ideologică. Iar această întoarcere la „lucrurile însele" implică, în ambele cazuri, un iraţionalism total. Pentru Husserl, cunoaşterea fenomenelor este absolut certă sau, aşa cum spune el, „apodictică", pentru că este intuitivă: nu mă pot îndoi de asemenea lucruri mai mult decît mă îndoiesc de o lovitură scurtă şi uşoară în cap. Pentru Leavis, anumite forme ale limbajului sînt intuitiv corecte, vitale şi creative, iar, în ciuda conceperii cu acribie a criticii sale drept o argumentare cooperantă, pînă la urmă, acest lucru nu a putut fi infirmat. Mai mult, pentru ambii, ceea ce este intuit în actul înţelegerii fenomenului concret este ceva universal: *eidos*-ul pentru Husserl, Viaţa pentru Leavis. Cu alte cuvinte, nu trebuie să meargă dincolo de certitudinea senzaţiei imediate pentru a dezvolta o teorie „globală": fenomenele poartă deja cu sine una. Dar trebuie să fie o teorie autoritară, din moment ce se bazează în totalitate pe intuiţie. Pentru Husserl, fenomenele nu trebuie să fie *interpretate*, construite într-un mod sau altul printr-o logică raţională. Asemenea anumitor judecăţi literare, ni se impun într-un mod „irezistibil", pentru a folosi un cuvînt-cheie pentru Leavis. Nu e greu să întrezăreşti relaţia dintre un astfel de dogmatism – unul manifestat de Leavis de-a lungul întregii sale cariere – şi un dispreţ conservator pentru analiza raţională. În cele din urmă, putem observa cum teoria „intenţională" a conştiinţei formulată de Husserl sugerează că „fiinţa" şi „semnificaţia" au întotdeauna legătură una cu cealaltă. Nu există obiect fără un subiect şi nici subiect fără un obiect. Pentru Husserl, ca şi pentru filosoful englez F.H. Bradley, care l-a influenţat pe T.S. Eliot, obiectul şi subiectul sînt două feţe ale aceleiaşi monede. Într-o societate în care obiectele apar alienate, despărţite de scopurile oamenilor, iar subiectul uman este aruncat continuu într-o izolare plină de nelinişte, aceasta este, fără îndoială, o doctrină consolatoare. Gîndirea şi lumea au fost aduse din nou împreună – cel puţin în

gîndirea noastră. Şi Leavis este preocupat de ruptura mutilantă dintre subiecte şi obiecte, dintre „oameni” şi „mediul înconjurător umanizat”, care este rezultatul civilizării „maselor”.

Dacă fenomenologia îşi asigura o lume cognoscibilă, pe de-o parte, ea postula şi locul central ocupat de subiectul uman, pe de altă parte. Ea promitea nimic altceva decît o ştiinţă a subiectivităţii înseşi. Lumea este ceea ce eu postulez sau „intenţionez” : ea urmează să fie înţeleasă prin relaţie cu mine, ca un corelat al conştiinţei mele, iar acea conştiinţă nu este doar empiric friabilă, ci şi transcendentală. Era un lucru liniştitor să afli aşa ceva despre sine. Pozitivismul neşlefuit al ştiinţei secolului al XIX-lea ameninţase să răpească lumii subiectivitatea cu totul, iar filosofia neokantiană i-a urmat cuminte exemplul. Începînd cu sfîrşitul secolului al XIX-lea, cursul istoriei europene pare să arunce o mare îndoială asupra credinţei tradiţionale că „omul” este stăpînul propriului destin şi că este în continuare centrul creator al lumii sale. În replică, fenomenologia a repus în drepturi subiectul transcendental. Subiectul era văzut ca sursa şi originea oricărei semnificaţii: el însuşi nu era parte a lumii, din moment ce el îi dădea fiinţă. Din acest punct de vedere, fenomenologia a recuperat şi a actualizat vechiul vis al ideologiei burgheziei clasice, întrucît această ideologie se sprijinise pe credinţa că „omul” precedă istoria şi condiţiile sociale, care decurg din el la fel cum apa izvorăşte dintr-o fîntînă. Cum a apărut acest „om” – indiferent dacă este produsul condiţiilor sociale sau producătorul lor – nu era o întrebare care să merite o atenţie deosebită. Reprezentînd din nou lumea centrată în jurul subiectului uman, fenomenologia oferea o soluţie imaginară unei probleme istorice chinuitoare.

Pe tărîmul criticii literare, fenomenologia a exercitat o oarecare influenţă asupra formaliştilor ruşi. La fel cum Husserl „punea între paranteze” obiectul real pentru a se ocupa de actul cunoaşterii sale, la fel formaliştii puneau între paranteze obiectul real şi se ocupau în schimb de felul în care este perceput[1]. Dar şcoala critică cea mai îndatorată fenomenologiei este, în mod cert, aşa-numita şcoală critică de la Geneva, care s-a afirmat între anii 1940 şi 1950 şi ai cărei principali reprezentanţi au fost belgianul Georges Poulet, criticii elveţieni Jean Starobinski şi Jean Rousset şi francezul Jean-Pierre Richard. Asociaţi cu această şcoală sînt şi Emil Staiger, profesor de

germană la Universitatea din Zürich, precum şi criticul american J. Hillis Miller cu primele sale studii.

Critica fenomenologică reprezintă o încercare de a aplica metoda fenomenologică în studiul operei literare. Asemănător cu „punerea între paranteze" a obiectului real a lui Husserl, contextul istoric propriu-zis al operei literare, autorul ei, condiţiile în care a fost creată şi publicul cititor nu sînt luate în seamă. În schimb, critica fenomenologică urmăreşte o lectură complet „imanentă" a textului, neatinsă în vreun fel de ceva din afara sa. Textul însuşi este redus la o simplă încarnare a conştiinţei autorului: toate elementele sale stilistice şi semantice sînt înţelese ca părţi ale unei totalităţi complexe, a cărei esenţă unificatoare este conştiinţa autorului. Pentru a cunoaşte această conştiinţă, nu trebuie să plecăm de la vreo informaţie despre acel autor - critica biografistă este interzisă cu desăvîrşire -, ci să ne oprim numai la acele aspecte din conştiinţa sa care se manifestă în operă. Mai mult, căutăm „structurile profunde" ale acestei conştiinţe, care pot fi sesizate în temele recurente şi structurile imaginarului; şi, înţelegîndu-le pe acestea, înţelegem felul în care scriitorul „şi-a trăit" propria lume, relaţiile fenomenologice dintre el însuşi ca subiect şi lume ca obiect. „Lumea" unei opere literare nu este o realitate obiectivă, ci ceea ce este numit în germană *Lebenswelt*, realitatea ca atare organizată şi percepută de un subiect individual. Critica fenomenologică se opreşte, în mod obişnuit, asupra felului în care un autor percepe timpul sau spaţiul, asupra relaţiei dintre eu şi ceilalţi sau asupra felului în care sunt percepute obiectele materiale. Cu alte cuvinte, preocupările metodologice ale filosofiei husserliene devin adesea „conţinut" al literaturii pentru critica fenomenologică.

Pentru a sesiza aceste structuri transcendentale, pentru a pătrunde în intimitatea conştiinţei unui autor, critica fenomenologică încearcă să atingă o obiectivitate şi un dezinteres perfecte. Ea trebuie să se purifice de propriile predilecţii, să se afunde empatic în „lumea" operei şi să reproducă pe cît posibil exact şi nepărtinitor ceea ce găseşte acolo. Dacă trebuie să abordeze o poezie creştină, nu caută să emită judecăţi de valoare asupra acestei viziuni a lumii, ci să arate ce simte autorul cînd o „trăieşte". Cu alte cuvinte, este un mod de analiză total necritic şi non-evaluativ. Critica nu este văzută ca o

construcţie, o interpretare activă a operei, care va angaja inevitabil propriile interese şi înclinaţii ale criticului ; este o simplă receptare pasivă a textului, o pură transcriere a esenţelor mentale ale acestuia. Se consideră că o operă literară constituie un tot organic, şi la fel şi totalitatea operelor unui autor ; de aceea, critica fenomenologică se poate mişca plină de aplomb între cele mai disparate cronologic şi mai diferite sub aspect tematic texte, în hotărîta sa goană după unităţi. Este un tip de critică idealist, esenţialist, anti-istoric, formalist şi organicist, un fel de distilare pură a punctelor slabe, a prejudecăţilor şi limitărilor din întreaga teorie literară modernă. Lucrul cel mai impresionant şi mai remarcabil este că a dus la apariţia unor studii critice individuale (mai ales cele ale lui Georges Poulet, Richard, Starobinski) care dovedesc o mare putere de pătrundere.

Pentru critica fenomenologică, limbajul operei literare este „expresia" semnificaţiilor lăuntrice. Această viziune asupra limbajului cumva de mîna a doua ne duce cu gîndul la Husserl. Căci, în fenomenologia husserliană, limbajul ca atare nu îşi are un loc al său. Husserl vorbeşte despre o sferă a experienţei pur individuale şi interioare. Dar existenţa unei astfel de sfere este de fapt o ficţiune, din moment ce orice experienţă implică limbajul, iar acesta este inevitabil social. A pretinde că am o experienţă total individuală nu înseamnă nimic : nu aş putea avea o experienţă de la bun început, dacă nu s-ar produce într-un limbaj prin care să o pot identifica. Pentru Husserl, ceea ce conferă semnificaţie experienţei mele nu este limbajul, ci actul prin care percepem anumite fenomene ca universale – un act care se presupune că are loc independent de limbaj. Cu alte cuvinte, pentru Husserl, semnificaţia este ceva care predatează limbajul : acesta nu e decît o activitate secundară, care numeşte semnificaţiile pe care eu deja le stăpînesc. Cum pot stăpîni semnificaţii fără a avea un limbaj este o întrebare la care sistemul lui Husserl nu poate răspunde.

Marca sub care stă „revoluţia lingvistică" din secolul al XX-lea, de la Saussure şi Wittgenstein la teoria literară contemporană, este recunoaşterea faptului că semnificaţia nu este doar ceva „exprimat" sau „reflectat" în limbaj : este chiar *produsă* în timpul actului de vorbire. Nu stăpînim semnificaţii sau experienţe pe care apoi să le îmbrăcăm în cuvinte ; putem stăpîni semnificaţiile şi experienţele pentru că avem un

limbaj în interiorul cărora ele există. Mai mult, acest lucru sugerează că experienţa noastră ca indivizi are la bază o natură socială, întrucît nu există un limbaj individual, iar a-ţi imagina un limbaj înseamnă a-ţi imagina o întreagă formă de viaţă socială. Prin opoziţie, fenomenologia vrea să păstreze anumite experienţe interne „pure" departe de contaminarea socială cu limbajul – sau, alternativ, să vadă limbajul ca pe un sistem convenabil pentru „fixarea" semnificaţiilor care s-au format independent de el. Husserl însuşi, într-un fragment revelatoriu, descrie limbajul drept ceea ce „se conformează, într-o măsură pură, la ceea ce este văzut complet limpede"[2]. Dar cum putem vedea ceva limpede fără a avea la dispoziţie mijloacele conceptuale ale limbajului ? Ştiind că limbajul îi pune teoria în dificultate, Husserl încearcă să rezolve această dilemă imaginînd un limbaj care să exprime în totalitate conştiinţa, liber de povara indicării semnificaţiilor exterioare gîndirii în momentul în care se produce actul de vorbire. Încercarea este sortită eşecului : singurul astfel de „limbaj" imaginabil ar fi unul complet solitar, enunţuri interioare ce nu ar însemna nimic[3].

Ideea unui enunţ solitar şi fără semnificaţie, nealterat de lumea exterioară este o imagine care se potriveşte ciudat de bine fenomenologiei ca atare. Din cauza pretenţiilor sale de a fi salvat „lumea vie" a acţiunii umane şi a experienţei din ghearele aride ale filosofiei tradiţionale, fenomenologia începe şi se termină ca o conştiinţă căreia îi lipseşte lumea din jur. Promite să confere o bază solidă cunoaşterii umane, dar poate face aceasta numai cu un preţ uriaş : sacrificarea istoriei umanităţii înseşi. Căci fără îndoială că semnificaţiile umane sînt în mare parte istorice : ele nu ţin de intuirea esenţei universale a ceea ce înseamnă o ceapă, ci sînt o chestiune de tranzacţie şi de schimb între indivizii sociali. În ciuda opririi sale asupra realului trăit ca atare, asupra *Lebenswelt*-ului mai mult decît asupra faptului static, atitudinea sa faţă de lume rămîne contemplativă şi anistorică. Fenomenologia a căutat să rezolve coşmarul istoriei moderne retrăgîndu-se într-o sferă speculativă, unde veşnica certitudine aşteaptă ; astfel, în meditaţia sa solitară şi alienată, a devenit un simptom al aceleiaşi crize pe care promitea să o depăşească.

Recunoaşterea faptului că semnificaţia este istorică a fost ceea ce l-a făcut pe cel mai celebru elev al lui Husserl, Martin Heidegger, să

se despartă de sistemul său de gîndire. Husserl porneşte de la subiectul transcendental. Heidegger respinge acest punct de plecare şi porneşte în schimb de la o reflecţie asupra „datului" ireductibil al existenţei umane (*Dasein*, aşa cum îl numeşte el). Din acest motiv, opera sa a fost considerată adesea „existenţialistă", prin opoziţie cu „esenţialismul" neîndurător al mentorului său. A trece de la Husserl la Heidegger înseamnă a ne muta de pe terenul intelectului pur într-o filosofie care meditează la ce înseamnă să trăieşti. În vreme ce filosofia engleză se mulţumeşte cu modestie, de obicei, să cerceteze actele de vorbire care exprimă promisiuni sau să compare gramatica propoziţiilor *nothing matters* şi *nothing chatters**, cea mai importantă lucrare a lui Heidegger, *Fiinţă şi timp* (1927), se opreşte asupra problemei Fiinţei înseşi - mai precis, asupra acelui mod de fiinţare specific umanului. O astfel de existenţă, susţine Heidegger, este mai întîi şi întotdeauna faptul-de-a-fi-în-lume : avem statutul de subiect uman numai pentru că sîntem practic legaţi de ceilalţi şi de lumea materială, iar aceste relaţii sînt constitutive vieţii noastre, şi nu accidente ale ei. Lumea nu este un obiect „în afara noastră" care să poată fi analizat raţional, care să se opună unui subiect contemplativ : nu este ceva din care să putem ieşi şi căruia să ne opunem. Apărem ca subiecţi din interiorul unei realităţi pe care nu o putem obiectiva deplin niciodată, care cuprinde atît „subiectul", cît şi „obiectul", ale cărei semnificaţii sînt inepuizabile şi care ne constituie într-o măsură aproape la fel de mare ca aceea în care şi noi o constituim. Lumea nu este ceva care să poată fi dizolvat în imagini mentale *à la* Husserl : are o fiinţă proprie brută, recalcitrantă, care opune rezistenţă proiectelor noastre, iar noi existăm doar ca parte integrantă a ei. Înscăunarea odată cu Husserl a unui ego transcendental nu este decît cea mai recentă formă a unei filosofii raţionaliste a Iluminismului, în care „omul" îşi proiectează imperios propria imagine asupra lumii.

---

* Cele două propoziţii sînt identice din punctul de vedere al construcţiei sintactice, singura diferenţă fiind la nivelul verbului, a cărui structură fonetică este sensibil modificată (*nothing matters* = „nimic nu contează" ; *nothing chatters* = „nimic nu ciripeşte"), pentru a produce un efect ironic prin lipsa de legătură a celor două construcţii, ceea ce subminează posibilitatea comparării lor (n. tr.).

Prin opoziţie, Heidegger va descentra parţial subiectul uman din această poziţie imaginară dominatoare. Existenţa umană este un dialog cu lumea, iar gestul său cel mai reverenţios îl constituie tăcerea, nu vorbirea. Cunoaşterea umană pleacă întotdeauna din şi se mişcă în interiorul a ceea ce Heidegger numeşte „pre-înţelegere". Înainte de a gîndi în vreun fel sistematic, împărtăşim deja o mulţime de credinţe tacite acumulate din legăturile noastre concrete cu lumea, iar ştiinţa şi teoria nu sînt niciodată mai mult decît abstracţiuni parţiale ale acestor preocupări concrete, aşa cum o hartă este abstractizarea unui peisaj real. Înţelegerea nu este, înainte de toate, o problemă de „cogniţie" izolabilă, un act anume pe care îl performez, ci parte a înseşi structurii existenţei umane, întrucît eu trăiesc uman doar printr-o continuă „proiectare" înainte a propriei fiinţe, recunoscînd şi realizînd noi posibilităţi de fiinţare; nu sînt niciodată perfect identic mie, ci o fiinţă mereu aruncată înainte în faţa mea. Existenţa mea nu este niciodată ceva pe care să îl pot înţelege ca pe un obiect finit, ci în permanenţă o chestiune de posibilitate nouă, întotdeauna problematică. Iar aceasta înseamnă acelaşi lucru cu a spune că fiinţa umană este constituită de istorie sau timp. Timpul nu este un mediu în care ne mişcăm aşa cum se mişcă o sticlă într-un rîu: este structura existenţei umane înseşi, ceva din care sînt făcut înainte de a fi ceva pe care îl măsor. Aşadar, înţelegerea, înainte de a fi o problemă de înţelegere a ceva anume, este o dimensiune a *Dasein*-ului, dinamica lăuntrică a sinelui meu transcendental constant. Înţelegerea este radical istorică: este mereu preocupată de situaţia concretă în care mă aflu şi pe care încerc să o depăşesc.

Dacă existenţa umană este constituită de timp, ea este în egală măsură construită din limbaj. Pentru Heidegger, limbajul nu este un simplu instrument de comunicare, un mijloc secundar pentru exprimarea „ideilor": este însăşi dimensiunea în care se mişcă viaţa umană, cea care face ca lumea să existe de la bun început. Doar acolo unde există limbaj există şi „lume", în sensul caracteristic umanului. Heidegger nu gîndeşte limbajul aşa cum l-am gîndi noi: el are o existenţă proprie la care oamenii participă şi numai datorită acestui fapt ei devin oameni. Limbajul pre-există întotdeauna subiectului individual, fiind tărîmul pe care acesta se dezvoltă; el conţine „adevărul" mai puţin în sensul că e un instrument pentru

schimbarea unor informaţii precise şi mai mult în sensul că e un loc unde realitatea se „dez-văluie”, oferindu-ni-se spre contemplare. În această înţelegere a limbajului ca un eveniment cvasiobiectiv, anterior tuturor indivizilor, gîndirea lui Heidegger se apropie foarte mult de teoriile structuraliste.

Aşadar, ceea ce este central în gîndirea lui Heidegger nu este subiectul individual, ci Fiinţa însăşi. Greşeala tradiţiei metafizice occidentale a fost să imagineze Fiinţa ca pe o entitate obiectivă şi să o despartă radical de subiect. Heidegger încearcă mai degrabă să se întoarcă la gîndirea presocratică înainte de apariţia distincţiei între subiect şi obiect şi să privească Fiinţa ca pe ceva care le include pe ambele. Rezultatul acestei puteri de pătrundere sugestive este, mai ales în scrierile sale de maturitate, o uluitoare umilire în faţa misterului Fiinţei. Raţionalitatea iluministă, cu atitudinea sa neîndurător de dominatoare, instrumentalistă faţă de Natură, trebuie respinsă în favoarea unei umile ascultări a stelelor, a cerurilor şi a pădurilor, o ascultare care, conform cuvintelor critice ale unui comentator englez, indică fără doar şi poate un „ţăran uimit”. Omul trebuie să „îi facă loc” Fiinţei, cedîndu-i locul: trebuie să se întoarcă la pămînt, neobosita mamă care este izvorul primar al tuturor înţelesurilor. Heidegger, filosoful din Pădurea Neagră, nu este decît un alt exponent romantic al „societăţii organice”, deşi, în cazul său, rezultatele acestei doctrine aveau să fie mult mai stranii decît în cel al lui Leavis. Exaltarea ţăranului, degradarea raţiunii în favoarea „pre-înţelegerii” spontane, celebrarea pasivităţii înţelepte – toate acestea, alături de credinţa lui Heidegger într-o „autentică” fiinţare-întru-moarte, superioară vieţii maselor anonime, l-au făcut să îl sprijine explicit pe Hitler în 1933. Sprijinul a fost de scurtă durată, dar a existat implicit în toate elementele filosofiei sale.

Important în această filosofie este, printre altele, accentul pus pe cunoaşterea teoretică ce apare întotdeauna dintr-un context al intereselor sociale practice. Semnificativ, modelul unui obiect cognoscibil este, pentru Heidegger, unealta: cunoaştem lumea nu contemplativ, ci ca un sistem de lucruri relaţionate care, precum ciocanul, urmează a fi „mînuite”, elemente într-un proiect practic. Cunoaşterea este intim relaţionată cu facerea unui lucru. Dar cealaltă latură a simţului practic ţărănesc este misticismul contemplativ: cînd ciocanul se

strică, atunci cînd nu îl mai privim ca pe un obiect concret, își pierde aspectul familiar și ni se oferă în ființa sa autentică. Un ciocan stricat este mai mult ciocan decît unul nestricat. Heidegger împarte cu formaliștii credința că arta este o astfel de defamiliarizare: cînd van Gogh ne înfățișează o pereche de pantofi țărănești, el îi înstrăinează, făcînd ca profundul și autenticul lor caracter de pantofi să strălucească înaintea ochilor noștri. Într-adevăr, pentru Heidegger cel de mai tîrziu, adevărul fenomenologic se poate manifesta numai în artă, la fel cum, pentru Leavis, literatura ajunge să reproducă un mod de a trăi pe care societatea modernă se pare că l-a pierdut. Arta, la fel ca limbajul, nu trebuie înțeleasă ca expresia unui subiect individual: subiectul nu este decît spațiul sau mediul în care adevărul lumii se rostește pe sine, iar acest adevăr este cel pe care cititorul unei poezii trebuie să îl *asculte* cu atenție. Pentru Heidegger, interpretarea literară nu se întemeiază pe activitatea umană: nu este un lucru pe care îl *facem*, ci unul pe care trebuie să îl lăsăm să se întîmple. Trebuie să ne deschidem pasiv către text, plecîndu-ne în fața ființei sale misterios inepuizabile, lăsîndu-ne interogați de ea. Cu alte cuvinte, poziția noastră în fața artei trebuie să aibă ceva din servilismul pe care Heidegger susținea că poporul german trebuie să-l aibă în fața Führerului. Singura alternativă la această rațiune imperioasă a societății industriale burgheze părea să fie o autoabnegație servilă.

Am afirmat că, la Heidegger, înțelegerea este radical istorică, dar acest lucru trebuie acum explicat într-un fel. Titlul celei mai importante scrieri a sale este *Ființă și timp*, nu *Ființă și istorie*, iar între cele două concepte există o diferență notabilă. *Timpul* este, dintr-un anumit punct de vedere, o noțiune mai abstractă decît *istoria*: sugerează trecerea anotimpurilor sau felul în care eu aș putea percepe forma vieții mele personale, nu luptele dintre națiuni, ridicarea și masacrarea popoarelor sau întemeierea și decăderea statelor. La Heidegger, „timpul" continuă să fie o categorie metafizică esențială, într-un fel în care, pentru alți gînditori, „istoria" nu este. Reprezintă o derivare din ceea ce facem de fapt, ceea ce eu cred că înseamnă „istorie". Acest tip de istorie concretă nu prezintă nici un interes pentru Heidegger. El distinge între *Historie*, care înseamnă aproximativ „ceea ce se întîmplă", și *Geschichte*, adică „ceea ce se întîmplă" înțeles ca ceea ce este autentic semnificativ. Propria mea

istorie personală este autentic semnificativă atunci cînd îmi asum responsabilitatea pentru propria-mi existenţă, cînd iau în stăpînire propriile posibilităţi viitoare şi trăiesc îndurînd conştiinţa propriei morţi viitoare. Acest lucru poate fi sau nu adevărat, dar nu pare să aibă o relevanţă imediată pentru felul în care trăiesc „istoric", în sensul că sînt legat de anumiţi indivizi, de unele relaţii sociale prezente şi de unele instituţii concrete. Toate acestea, de la înălţimea olimpiană a scrierilor ezoterice plictisitoare ale lui Heidegger, par într-adevăr foarte nesemnificative. „Adevărata" istorie pentru Heidegger este o istorie lăuntrică, „autentică" şi „existenţială" - o stăpînire a spaimei şi a neantului, o acceptare fermă a morţii, o „strîngere" a puterilor mele - care operează de fapt ca un substitut pentru istorie, înţeleasă în sensul ei mai comun şi mai practic. După cum spunea criticul maghiar George Lukács, faimoasa „istoricitate" a lui Heidegger nu se poate deosebi de *an*istoricitate.

Aşadar, în cele din urmă, Heidegger nu reuşeşte să răstoarne adevărurile eterne, statice ale lui Husserl şi nici tradiţia metafizicii occidentale istoricizîndu-le. În schimb, tot ceea ce face este să instituie un alt tip de entitate metafizică - *Dasein*. Opera sa reprezintă totodată o fugă de istorie şi o întîlnire cu aceasta, iar acelaşi lucru poate fi spus şi despre fascismul cu care a cochetat. Fascismul este o ultimă încercare disperată din partea capitalismului monopolist de a anula contradicţiile care au devenit de nesuportat, iar acest lucru îl face în parte oferind o întreagă istorie alternativă, o poveste despre sînge, pămînt, rasă „autentică", sublimitatea morţii şi abnegaţie, Reichul care va dăinui o mie de ani. Nu vreau să spun că toată filosofia lui Heidegger nu este decît o explicare raţională a fascismului, dar *vreau* să spun că a constituit o soluţie imaginară la criza istoriei moderne, în vreme ce fascismul a constituit o alta, iar cele două aveau mai multe trăsături în comun.

Heidegger îşi numeşte întreprinderea filosofică „hermeneutică a Fiinţei", iar „hermeneutică" înseamnă ştiinţa sau arta interpretării. Forma filosofiei lui Heidegger este, în general, cunoscută ca „fenomenologie hermeneutică", pentru a o deosebi de „fenomenologia transcendentală" a lui Husserl şi a urmaşilor săi; este numită astfel pentru că se bazează pe chestiuni de interpretare istorică, nu pe conştiinţa transcendentală[4]. Iniţial, cuvîntul *hermeneutică* era

destinat interpretării textelor sacre ; dar în secolul al XIX-lea şi-a lărgit orizontul, ajungînd să denumească problema interpretării de text în general. Doi dintre cei mai celebri precursori „hermeneuţi" ai lui Heidegger au fost gînditorii germani Schleiermacher şi Dilthey, iar cel mai celebrat urmaş este filosoful german modern Hans-Georg Gadamer. Cu studiul cel mai important al lui Gadamer, *Adevăr şi metodă* (1960), ne aflăm deja în arena problemelor care frămîntă neîncetat teoria literară modernă. Care este semnificaţia textului literar ? Cît este de relevantă pentru această semnificaţie intenţia autorului ? Putem spera să înţelegem opere aflate la o mare distanţă culturală şi istorică de noi ? E posibilă înţelegerea „obiectivă" sau orice înţelegere este relativă, în funcţie de propria noastră situare istorică ? În aceste întrebări e vorba despre mult mai mult decît despre simpla „interpretare literară", aşa cum urmează să vedem.

Pentru Husserl, înţelesul era un „obiect intenţional". Prin aceasta, se referea la faptul că nu este nici reductibil la actele psihologice ale vorbitorului sau interlocutorului, nici complet independent de aceste procese mentale. Înţelesul nu era obiectiv în sensul în care este un fotoliu, dar nu era nici numai subiectiv. Era un fel de obiect „ideal", putînd fi exprimat în mai multe moduri, fără ca înţelesul să se modifice. În această viziune, înţelesul unei opere literare este dat o dată pentru totdeauna : este identic cu acel „obiect mental" avut în vedere de autor sau pe care a „intenţionat" să îl comunice atunci cînd a scris-o.

De fapt, aceasta este poziţia adoptată de hermeneutul american E.D. Hirsch Jr., a cărui principală lucrare, *Validity in Interpretation* [*Validitate în interpretare*] (1967), este profund îndatorată fenomenologiei husserliene. Hirsch nu crede că, dacă semnificaţia unei opere este acelaşi lucru cu ce a vrut autorul să spună atunci cînd a scris-o, doar o singură interpretare este posibilă. Pot exista mai multe interpretări valide, dar toate trebuie să se mişte în interiorul „sistemului de aşteptări şi probabilităţi" pe care îl permite înţelesul dat de autor. Hirsch nu neagă nici faptul că opera literară poate „semnifica" lucruri diferite pentru persoane diferite, în momente diferite. Dar aceasta, susţine el, ţine mai curînd de „semnificaţia" operei decît de „sensul" său. A pune în scenă un *Macbeth* relevant pentru războiul nuclear nu schimbă cu nimic faptul că acesta nu este înţelesul dat de Shakespeare piesei *Macbeth*. Semnificaţiile variază

de-a lungul istoriei, în vreme ce înţelesul rămîne acelaşi. Autorii dau înţelesul, iar cititorii semnificaţia.

Identificînd înţelesul unui text cu ceea ce a vrut autorul să spună, Hirsch nu sugerează că avem întotdeauna acces la intenţiile autorului. Acesta poate fi mort de mult sau poate a uitat exact ce intenţie a avut. Aşa că s-ar putea ca uneori să dăm peste interpretarea „corectă" a unui text şi să nu ştim niciodată asta. Aceasta nu îl îngrijorează prea mult pe Hirsch, atîta vreme cît poziţia sa iniţială – că înţelesul literar este absolut şi imuabil, rezistent la schimbările din istorie – se păstrează. Motivul esenţial pentru care Hirsch reuşeşte să îşi păstreze această poziţie este că teoria sa asupra înţelesului, asemenea celei a lui Husserl, este prelingvistică. Înţelesul este ceva *intenţionat* de autor: este un act mental evanescent, neexprimat prin cuvinte, „fixat" ulterior pentru totdeauna într-un sistem distinct de semne materiale. Este ceva care ţine de conştiinţă, nu de cuvinte. Nu ni se spune clar însă în ce constă o astfel de conştiinţă care nu se exprimă prin cuvinte. Poate că în acest moment cititorul ar vrea să experimenteze ridicînd o clipă privirea de pe carte şi „dînd un înţeles" unui lucru din mintea sa fără a-l rosti. Ce aţi „înţeles" prin asta? Şi este ceva diferit de cuvintele în care tocmai aţi formulat răspunsul? A crede că înţelesul constă în cuvinte la care se adaugă un act volitiv sau intenţional neexprimat prin cuvinte e acelaşi lucru cu a crede de fiecare dată cînd deschid „intenţionat" uşa că fac simultan şi un act de voinţă nerostit.

Există în mod evident dificultăţi în determinarea a ceea ce se petrece în mintea cuiva şi apoi în a pretinde că acesta este înţelesul unui text literar. Un lucru e sigur: multe se pot petrece în mintea autorului în timp ce scrie. Hirsch admite aceasta, dar nu crede că ele pot fi confundate cu „înţelesul verbal". Totuşi, pentru a-şi susţine teoria, este forţat să facă o reducţie foarte drastică a tuturor înţelesurilor posibile date de autor la cîteva „tipuri", aşa cum le numeşte el, categorii uşor de utilizat ale înţelesului, prin care textul poate fi restrîns, simplificat şi studiat amănunţit de către critic. Interesul nostru pentru un text se poate orienta numai în funcţie de aceste largi tipologii ale înţelesului, din care orice trăsătură specifică a fost înlăturată cu grijă. Criticul trebuie să încerce să reconstruiască ceea ce Hirsch numeşte „genul intrinsec" al unui text, prin care se referă, în linii mari, la convenţiile principale şi modalităţile de reprezentare

ce ar fi putut guverna înţelesurile date de autor în momentul creaţiei. Nu putem cunoaşte mai mult decît atît : ne-ar fi cu siguranţă imposibil să recuperăm înţelesul *exact* dat de Shakespeare apelativului „chip de caş"*, aşa că trebuie să ne oprim la ceea ce s-ar fi gîndit Shakespeare în general. Se consideră că toate detaliile individuale ale unei opere sînt guvernate de astfel de generalităţi. Dacă aceasta arată tot ce înseamnă detaliul, complexitatea şi natura conflictuală a operei literare este o altă problemă. Pentru a asigura înţelesul unei opere literare pentru totdeauna, salvînd-o de ravagiile istoriei, critica trebuie să supravegheze toate detaliile sale potenţial anarhice, aducîndu-le înapoi în perimetrul înţelesului „tipic". Poziţia sa faţă de text este autoritară şi juridică : tot ceea ce nu poate fi strîns în acest perimetru al „înţelesului auctorial probabil" este eliminat brusc, iar tot ceea ce rămîne în interior se supune subordonării stricte a acestei unice intenţii guvernatoare. Înţelesul nealterabil al Sfintei Scripturi a fost astfel păstrat ; ce fac ceilalţi din el, felul în care se folosesc de el devine doar o problemă secundară de „semnificaţie".

Scopul acestei supravegheri este protejarea proprietăţii private. Pentru Hirsch, înţelesul dat de autor textului său îi aparţine în totalitate şi nu trebuie furat sau încălcat de către cititor. Înţelesul textului nu trebuie să fie un bun comun, proprietatea publică a mai multor cititori. El aparţine doar autorului, care ar trebui să deţină asupra sa toate drepturile în ceea ce priveşte folosirea sa, chiar şi postum. Interesant e că Hirsch admite că punctul său de vedere este destul de arbitrar. Nu există nimic în natura textului literar care să îl

---

* Replica ce conţine acest apelativ îi aparţine lui Macbeth (actul al V-lea, scena a III-a din *Macbeth*) şi îi este adresată servitorului care îi aduce vestea că armata engleză sub conducerea lui Malcolm se apropie : „Smolească-te Satana, *chip de caş* ! / De unde-mi vii, de-arăţi ca un gînsac ? " [s.n.] (William Shakespeare, *Teatru*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1964, traducere de Ion Vinea, p. 1045). Traducerea românească pentru *cream-fac'd loon* („chip de caş") pierde cele două sensuri ale lui *loon* în baza cărora Shakespeare construieşte jocul dintre denotativ şi conotativ. *Loon* desemnează o pasăre numită „cufundar", însă Shakespeare îl glosează ca „netrebnic", „ticălos". Cu acelaşi sens îl foloseşte şi în *Othello* (actul II, scena 3) şi în *Pericle* (actul IV, scena 6) (n. tr.).

constrîngă pe cititor să îl interpreteze în conformitate cu înţelesul auctorial ; doar că, dacă nu respectăm înţelesul dat de autor, atunci nu avem nici o „normă” a interpretării şi riscăm să deschidem calea anarhiei critice. Adică, precum majoritatea regimurilor autoritare, teoria lui Hirsch nu îşi poate justifica raţional opţiunea pentru valorile sale dominatoare. În principiu, nu există nici un motiv pentru care înţelesul dat de autor să fie privilegiat, la fel cum nu există nici pentru privilegierea lecturii oferite de către criticul cu cel mai scurt păr sau cu cel mai mare număr la pantofi. Apărarea înţelesului auctorial de către Hirsch seamănă cu acele apărări ale proprietăţilor funciare care încep prin urmărirea procesului de moştenire legală de-a lungul mai multor secole şi sfîrşesc prin a recunoaşte că, dacă împingi procesul destul de departe, titlurile sînt cîştigate luptînd cu altcineva pentru ele.

Chiar dacă criticii ar avea acces la intenţia autorului, oare acest lucru ar păstra textul literar între graniţele securizante ale unui înţeles determinat? Dar dacă am cere o explicaţie a înţelesului intenţiilor autorului şi apoi a intenţiilor sale şi aşa mai departe? Securizarea este posibilă numai dacă înţelesul auctorial este ceea ce crede Hirsch : un fapt pur, concret, identic sieşi, care poate fi folosit impecabil pentru a ancora opera. Dar aceasta e o modalitate foarte stranie de a percepe vreun înţeles. Înţelesurile nu sînt atît de stabile şi de determinate pe cît crede Hirsch, nici măcar cele auctoriale – iar asta pentru că ele sînt produsul unui limbaj ce are întotdeauna ceva alunecos în el, ceea ce Hirsch nu va recunoaşte. E greu de intuit ce ar însemna o intenţie „pură” sau cum ar fi să putem exprima un înţeles „pur”. Numai pentru că desparte înţelesul de limbaj Hirsch se poate încrede în astfel de himere. Intenţia unui autor este ea însăşi un „text” complex, care poate fi discutat, tradus şi interpretat în variate moduri la fel ca oricare alt text.

Distincţia lui Hirsch între „înţeles” şi „semnificaţie” este validă cel puţin dintr-un motiv evident. Este improbabil că Shakespeare s-a gîndit că scrie despre războiul nuclear. Cînd Gertrude Stein spune că Hamlet este „gras”, probabil că nu vrea să spună că este supraponderal, aşa cum ar putea crede cititorii moderni. Dar caracterul absolut al distincţiei lui Hirsch nu poate fi, fără îndoială, susţinut. Pur şi simplu nu se poate face o separare atît de clară între „ceea ce înseamnă textul” şi „ceea ce înseamnă textul pentru mine”. Opinia

mea privind ceea ce însemna *Macbeth* în contextul cultural al timpului său rămîne opinia *mea*, inevitabil influenţată de propria mea limbă şi de propriile mele sisteme de referinţă culturală. Dar eu nu pot cuprinde toate aceste sisteme culturale şi nu pot cunoaşte într-un mod complet obiectiv exact la ce s-a gîndit Shakespeare. Orice credinţă într-o obiectivitate absolută este o iluzie ; Hirsch nu caută nici el certitudinea absolută, mai ales pentru că ştie că nu o poate avea : în schimb, trebuie să se mulţumească să reconstruiască intenţia „probabilă" a autorului. Dar nu acordă nici un fel de atenţie felului în care o atare reconstrucţie poate avea loc numai în cadrul propriilor sisteme istoric condiţionate de înţelegere şi percepţie. Într-adevăr, un astfel de „istorism" este ţinta polemicii sale. Aşadar, asemenea lui Husserl, oferă o formă de cunoaştere atemporală şi sublim dezinteresată. Faptul că opera sa este departe de a fi dezinteresată – el se consideră apărător al înţelesului imuabil al operelor literare în faţa anumitor ideologii contemporane – este doar unul dintre factorii care ne-ar putea determina să privim astfel de pretenţii cu suspiciune.

Ţinta pe care Hirsch o are în vedere cu fermitate este hermeneutica lui Heidegger, Gadamer şi a altora. În viziunea sa, accentul pus de aceşti gînditori pe caracterul istoric al înţelesului deschide calea relativismului total. Conform acestui raţionament, o operă literară poate însemna ceva lunea şi altceva vinerea. Este interesant de speculat de ce lui Hirsch această posibilitate i se părea atît de periculoasă ; dar, pentru a opri această putreziciune relativistă, el se întoarce la Husserl şi susţine că înţelesul rămîne acelaşi pentru că este întotdeauna actul intenţional al unui individ într-un moment anume. Dintr-un punct de vedere evident, acest lucru este fals. Dacă eu îţi spun într-un context anume : „Închide uşa ! ", iar, după ce faci asta, eu adaug nerăbdător : „Evident că am vrut să spun să deschizi fereastra ! ", ai fi îndreptăţit să spui că „Închide uşa ! " înseamnă ceea ce înseamnă indiferent de intenţia mea. Aceasta nu înseamnă însă că nu ne-am putea imagina contexte în care „Închide uşa ! " să însemne altceva decît în mod obişnuit : ar putea fi o exprimare metaforică a sfatului : „Nu negocia mai departe ! ". Înţelesul propoziţiei, ca al oricărei alteia, nu este fixat imuabil : cu destulă ingeniozitate, s-ar putea inventa contexte în care să însemne o mie de alte lucruri. Dar, dacă un vînt puternic vuieşte prin cameră, iar eu am doar costumul de baie pe mine, înţelesul cuvintelor s-ar rezolva situaţional.

Şi doar dacă nu am avut vreun lapsus sau dacă nu mi-a fost distrasă atenţia cumva, ar fi inutil să susţin că „de fapt" am vrut să spun „Deschide fereastra ! ". Acesta este un sens evident în care înţelesul cuvintelor mele nu este determinat de intenţiile mele personale – în care nu pot alege să spun un anume lucru, aşa cum greşit credea Humpty-Dumpty din *Alice*. Înţelesul limbajului este o chestiune de ordin social : dintr-un anumit punct de vedere, limbajul aparţine mai înainte de toate societăţii, înainte de a-mi aparţine mie.

Heidegger a înţeles acest lucru, iar Hans-Georg Gadamer l-a dezvoltat în *Adevăr şi metodă*. Pentru Gadamer, înţelesul unei opere literare nu este niciodată epuizat de intenţiile autorului său ; pe măsură ce opera trece dintr-un context cultural sau istoric într-altul, se pot selecta noi sensuri ale ei, care poate că nu au fost prevăzute de autor sau de publicul ei contemporan. Hirsch ar admite dintr-un punct de vedere acest lucru, însă l-ar exila pe tărîmul „semnificaţiei" ; pentru Gadamer, instabilitatea face parte din însuşi caracterul operei. Orice interpretare este situaţională, formată şi constrînsă de criteriile istoric relative ale unei anumite culturi ; nu există posibilitatea cunoaşterii textului literar „aşa cum este el". Acest „scepticism" este punctul cel mai slab al hermeneuticii heideggeriene şi împotriva căruia Hirsch lansează atacul său în ariergardă.

Pentru Gadamer, orice interpretare a unei opere din trecut înseamnă un dialog între trecut şi prezent. Confruntîndu-ne cu o astfel de operă, ascultăm cu înţeleaptă pasivitate heideggeriană vocea sa nefamiliară, permiţîndu-i să ne interogheze interesele prezente ; dar ceea ce ne „spune" opera depinde de felul întrebărilor pe care noi sîntem în stare să i le adresăm, de avantajul propriului nostru punct de vedere situat istoric. Va depinde şi de capacitatea noastră de a reconstitui „întrebarea" la care opera însăşi constituie un răspuns, întrucît opera este şi un dialog cu propria istorie. Orice înţelegere este *productivă* : întotdeauna este o „înţelegere altfel", descoperind noi valenţe ale textului, impunînd diferenţa. Prezentul poate fi înţeles numai în relaţie cu trecutul, alături de care formează o continuitate vie, iar trecutul este întotdeauna înţeles din propriul nostru punct de vedere din prezent. Evenimentul înţelegerii se produce cînd propriul nostru „orizont" de semnificaţii şi credinţe situate istoric „fuzionează" cu „orizontul" din care face parte opera. Într-un astfel de moment, pătrundem în lumea străină a artefactului, dar, în acelaşi timp, ne-o

aprop(r)iem pe propriul nostru tărîm, căutînd o înţelegere completă a noastră înşine. În loc să „plecăm de-acasă", observă Gadamer, „ne întoarcem acasă".

E greu de spus de ce toate acestea i s-au părut lui Hirsch că nu au consistenţă. Dimpotrivă, totul pare mult prea simplu. Gadamer poate la fel de bine să se lase pe sine, împreună cu literatura, pradă vînturilor istoriei, pentru că aceste frunze împrăştiate se vor întoarce întotdeauna acasă – şi vor face aceasta pentru că, dedesubtul întregii istorii, străbătînd în tăcere trecutul, prezentul şi viitorul, curge o esenţă unificatoare cunoscută sub numele de „tradiţie". La fel ca în cazul lui T.S. Eliot, toate textele „valide" aparţin acestei tradiţii, care vorbeşte atît prin operele trecutului pe care îl contemplu, cît şi prin mine, în actul unei contemplaţii „valide". Trecutul şi prezentul, subiectul şi obiectul, îndepărtatul şi intimul sînt astfel grupate două cîte două cu certitudine de către o Fiinţă care le cuprinde pe ambele. Gadamer nu este îngrijorat că preconcepţiile noastre culturale tacite sau „pre-înţelegerile" ar putea aduce prejudicii operei literare din trecut, din moment ce aceste pre-înţelegeri ne sînt transmise prin însăşi această tradiţie, din care opera literară nu este decît o parte. Prejudecata este un factor mai curînd pozitiv decît negativ : Iluminismul, cu visul său al unei cunoaşteri complet dezinteresate, este cel care a determinat moderna „prejudecată împotriva prejudecăţii". Prejudecăţile creative, spre deosebire de cele efemere şi distorsionante, sînt cele care se nasc din tradiţie şi ne pun în contact cu ea. Autoritatea tradiţiei înseşi, împreună cu autocontemplarea noastră perseverentă, va decide care dintre preconcepţiile noastre sînt legitime şi care nu – la fel cum distanţa istorică dintre noi şi o operă din trecut, departe de a crea un obstacol real în calea adevăratei înţelegeri, ajută de fapt această cunoaştere, eliminînd din operă tot ceea ce avea doar o semnificaţie efemeră.

Am putea la fel de bine să îl întrebăm pe Gadamer la a cui şi la care „tradiţie" se referă, întrucît întreaga sa teorie se bazează doar pe această credinţă uriaşă că există într-adevăr o singură tradiţie principală, că toate operele „valide" fac parte din ea, că istoria formează un continuum neîntrerupt, fără rupturi majore, conflict şi contradicţie, şi că prejudecăţile pe care noi (care „noi"?) le-am

moştenit din „tradiţie" trebuie preţuite. Cu alte cuvinte, pleacă de la credinţa că istoria este un spaţiu în care „noi" ne putem simţi acasă oricînd şi oriunde, că opera trecutului va aprofunda, nu va decima actuala noastră înţelegere a sinelui şi că ceea ce este îndepărtat este întotdeauna, în chip tainic, familiar. Este, pe scurt, o teorie a istoriei uluitor de mulţumită de sine, o foarte cuprinzătoare proiectare asupra lumii a unui punct de vedere pentru care „arta" înseamnă mai ales monumentele clasice ale tradiţiei germane elitiste. Nu concepe istoria şi tradiţia ca forţe opresive şi eliberatoare, ca spaţii despărţite de conflicte şi dominaţie. Pentru Gadamer, istoria nu este un spaţiu al luptei, al discontinuităţii şi al excluderii, ci un „lanţ continuu", un rîu care curge neîncetat, s-ar putea spune aproape un club al celor care gîndesc la fel. Diferenţele istorice sînt acceptate cu toleranţă, dar numai pentru că sînt lichidate eficient de o înţelegere care „trece peste distanţa temporală ce desparte interpretul de text; astfel, depăşeşte... alienarea înţelesului prin care a trecut textul"[5]. Nu e nevoie să ne străduim să depăşim distanţa temporală prin proiectare empatică în trecut, aşa cum a crezut, printre alţii, Wilhelm Dilthey, din moment ce distanţa este depăşită prin obicei, prejudecată şi tradiţie. Tradiţia are o autoritate căreia trebuie să i ne supunem: nu putem contesta critic această autoritate şi nici nu putem specula că influenţa sa poate fi şi altfel decît benefică. Tradiţia, susţine Gadamer, „are o justificare în afara argumentelor raţionale"[6].

„Dialogul care sîntem", iată cum a descris cîndva Gadamer istoria. Hermeneutica vede istoria ca pe un dialog viu între trecut, prezent şi viitor şi caută în permanenţă să înlăture obstacolele din calea acestei nesfîrşite comunicări. Dar nu poate accepta ideea unui eşec altfel decît efemer al comunicării, care să nu poată fi îndreptat printr-o simplă interpretare textuală mai rafinată, dar care este cumva *sistematică*: într-un fel, este construită în structurile de comunicare ale tuturor societăţilor. Cu alte cuvinte, Gadamer nu poate să se împace cu problema ideologiei, cu faptul că nesfîrşitul „dialog" al istoriei umanităţii este aproape întotdeauna un monolog al celui puternic adresat celui lipsit de putere sau, dacă este într-adevăr un „dialog", atunci partenerii – bărbaţi şi femei, de exemplu – nu ocupă nici pe departe poziţii de egalitate. El refuză să recunoască

faptul că discursul este întotdeauna urmat de o putere ce nu poate fi nicidecum benignă, iar discursul în care în mod evident nu poate recunoaşte asta este propriul său discurs.

După cum am observat, hermeneutica tinde să se ocupe de operele trecutului: întrebările sale teoretice se nasc mai ales din această perspectivă. Acest lucru nu ne surprinde, avînd în vedere începuturile sale, cînd se ocupa de studiul Sfintelor Scripturi, dar este în acelaşi timp semnificativ: sugerează că principalul rol al criticii este să îi înţeleagă pe clasici. E greu să ţi-l imaginezi pe Gadamer luptîndu-se cu Norman Mailer. Alături de accentul tradiţionalist, mai există unul: credinţa că operele literare formează o unitate „organică". Metoda hermeneutică încearcă să integreze fiecare element al unui text într-un întreg complet, printr-un proces cunoscut sub numele de „cerc hermeneutic": trăsăturile individuale sînt inteligibile în lumina întregului context, iar acesta devine inteligibil prin trăsăturile individuale. Hermeneutica nu ia în general în considerare faptul că operele literare pot fi difuze, incomplete şi contradictorii în interior, deşi există motive pentru a crede astfel[7]. Merită reţinut faptul că E.D. Hirsch, în ciuda antipatiei sale faţă de conceptele organiciste ale romantismului, împărtăşeşte prejudecata conform căreia textele literare sînt întreguri integrate într-un chip logic: unitatea operei rezidă în intenţia atotpătrunzătoare a autorului. Nu există de fapt nici un motiv pentru care să nu credem că autorul a avut mai multe intenţii contradictorii sau că intenţia sa putea fi cumva contradictorie cu ea însăşi, dar Hirsch nu ia în considerare aceste posibilităţi.

Cea mai recentă dezvoltare a hermeneuticii în Germania este cunoscută sub numele de „estetica receptării" sau „teoria receptării" şi, spre deosebire de Gadamer, nu se opreşte exclusiv asupra operelor literare ale trecutului. Teoria receptării cercetează rolul cititorului în literatură şi, din acest motiv, este o direcţie foarte nouă. Într-adevăr, istoria teoriei literare moderne ar putea fi împărţită, în mare, în trei etape: un interes deosebit pentru autor (Romantismul şi secolul al XIX-lea), un interes exclusiv pentru text (New Criticism) şi o mutare a atenţiei înspre cititor în ultimii ani. Cititorul a fost cel mai neprivilegiat din acest trio – lucru ciudat, din moment ce fără el nu ar exista textele literare. Acestea nu există pe rafturi: ele sînt procese de semnificare, actualizate numai prin practica lecturii. Pentru ca literatura să existe, cititorul este la fel de vital precum autorul.

Ce este implicat în actul lecturii? Haideţi să luăm, aproape literal la întîmplare, primele două propoziţii ale unui roman:

„– Cum ţi s-a părut noul cuplu?

Soţii Hanema, Piet şi Angela, se dezbrăcau" (John Updike, *Couples* [*Cupluri*]).

Ce putem înţelege de aici? Poate că sîntem nedumeriţi un moment din cauza unei aparente lipse de legătură între cele două propoziţii, pînă cînd ne dăm seama că ceea ce funcţionează aici este convenţia literară prin care putem atribui un fragment de vorbire directă unui personaj, chiar dacă textul nu face acest lucru explicit. Înţelegem că un personaj, probabil Piet sau Angela Hanema, rosteşte prima propoziţie; dar de ce presupunem aceasta? Propoziţia introdusă prin linie de dialog poate să nu fie rostită: poate fi un gînd sau o întrebare pusă de altcineva sau un epigraf aşezat în deschiderea romanului. Poate îi este adresat lui Piet sau Angelei de către altcineva sau de o voce apărută din înaltul cerului. Un motiv pentru care cea din urmă soluţie pare improbabilă e că întrebarea este pusă într-un stil cam colocvial pentru o voce din înaltul cerului şi poate că ştim şi că Updike este un scriitor realist, în general, care nu apelează la astfel de mijloace; dar textele unui scriitor nu formează în mod necesar un tot consistent şi ar putea fi neînţelept să ne bazăm prea mult pe această presupunere. Într-un context realist, este improbabil ca această întrebare să fie pusă de un cor de oameni care vorbesc la unison şi puţin probabil ca altcineva decît Piet sau Angela Hanema să o adreseze, din moment ce aflăm imediat că cei doi se dezbracă, putînd chiar să ne aventurăm şi să credem că sînt un cuplu căsătorit, pentru că ştim şi că un cuplu căsătorit, cel puţin în suburbiile Birmingham-ului, nu obişnuieşte să se dezbrace în faţa unei a treia persoane, indiferent ce ar putea face fiecare pe cont propriu.

Probabil că deja am făcut o întreagă serie de inferenţe în timp ce am parcurs aceste fraze. Putem infera, de exemplu, că acest „cuplu" despre care se vorbeşte este compus dintr-un bărbat şi o femeie, deşi nu există pînă acum ceva care să ne spună că nu sînt două femei sau doi pui de tigru. Presupunem că cine pune întrebarea nu poate citi gîndurile, întrucît nu ar mai avea nevoie să întrebe. Putem crede că cel care întreabă apreciază judecata celui căruia i se adresează, deşi contextul nu e suficient dezambiguizat pentru a judeca şi dacă

întrebarea este ironică sau agresivă. Sintagma „soţii Hanema"* este probabil o apoziţie gramaticală pentru „Piet şi Angela", pentru a arăta că acesta este numele lor de familie, ceea ce constituie o dovadă importantă a faptului că sînt căsătoriţi. Dar nu putem exclude total posibilitatea că există un grup de oameni numiţi „Hanema" în afară de Piet şi Angela, poate un întreg neam, şi că toţi se dezbracă în acelaşi timp într-o sală imensă. Faptul că Piet şi Angela au acelaşi nume de familie nu e o confirmare că sînt soţ şi soţie : ar putea fi un frate şi o soră incestuoşi sau lipsiţi de prejudecăţi, tată şi fiică sau mamă şi fiu. Am presupus totuşi că se dezbracă unul în faţa celuilalt, deşi nu ni s-a spus că întrebarea nu a fost strigată spre interlocutor dintr-un dormitor sau dintr-o căsuţă de pe plajă. Poate că Piet şi Angela sînt copii mici, deşi relativa sofisticare a întrebării face ca acest lucru să fie puţin probabil. Majoritatea cititorilor vor fi presupus pînă acum că Piet şi Angela sînt un cuplu căsătorit care se dezbracă în dormitor după vreun eveniment la care au participat, poate o petrecere, la care a fost prezent şi un alt cuplu, tot căsătorit, dar nimic din toate acestea nu este spus.

Faptul că acestea sînt primele două propoziţii ale romanului înseamnă că, desigur, multe dintre aceste întrebări vor primi răspuns pe măsură ce înaintăm în lectură. Dar procesul de speculare şi inferare în care cădem din cauza ignoranţei noastre în acest caz este un exemplu mult mai puternic şi mai evident pentru felul în care procedăm ori de cîte ori citim. Pe măsură ce avansăm în lectură, vom întîlni mai multe probleme, care pot fi rezolvate doar făcînd noi presupuneri. Ni se vor pune la dispoziţie *faptele* care ne sînt acum necunoscute, dar tot va trebui să construim interpretări discutabile asupra lor. Citirea începutului de roman al lui Updike ne pune în faţa unei munci surprinzător de complexe, în mare parte inconştiente : deşi rareori observăm acest lucru, sîntem tot timpul ocupaţi să construim ipoteze legate de semnificaţia textului. Cititorul face conexiuni implicite, umple spaţiile albe, face inferenţe şi verifică

---

* În engleză, *The Hanemas* se referă la cei doi soţi, dar aceeaşi formă substantivală, cu determinant şi inflexiune de plural, se poate traduce şi prin „familia/neamul Hanema", de unde şi speculaţiile ulterioare ale lui Eagleton (n. tr.).

bănuielile, iar aceasta înseamnă că se bazează pe o cunoaştere tacită a lumii în general şi a convenţiilor literare în particular. Textul însuşi nu este mai mult decît o sumă de „indicii" pentru cititor, invitaţii la a construi o semnificaţie unui fragment de text. În terminologia teoriei receptării, cititorul „concretizează" opera literară, care nu este mai mult decît o înlănţuire de semne negre organizate pe o pagină. Fără continua participare activă a cititorului nu ar exista opera literară. Indiferent cît de densă ar fi, opera este făcută, pentru teoria receptării, din „goluri", aşa cum sînt tabelele pentru fizica modernă - de exemplu, golul dintre prima şi a doua propoziţie din *Couples*, unde cititorul poate pune la dispoziţie o conexiune care lipseşte. Opera este plină de „indeterminări", elemente al căror efect depinde de interpretarea cititorului şi care pot fi înţelese în moduri diferite, poate chiar contradictorii. Paradoxul este că o operă care aduce mai multă informaţie devine cu atît mai indeterminată. Dintr-un anumit punct de vedere, versurile „Voi, tainice şi negre vrăjitoare/ din miez de noapte"* ale lui Shakespeare restrîng aria semantică a cuvîntului *vrăjitoare*, spunîndu-ne despre ce fel de vrăjitoare este vorba, le sporeşte gradul de determinare, dar, întrucât toţi cei trei modificatori** sînt foarte sugestivi, evocînd diverse receptări pentru diferiţi cititori, textul se arată şi mai indeterminat în timp ce încearcă să reducă această indeterminare.

Pentru teoria receptării, procesul lecturii este întotdeauna unul dinamic, o mişcare complexă şi care se desfăşoară în timp. Opera literară însăşi există doar prin ceea ce teoreticianul polonez Roman Ingarden numeşte un set de „scheme" sau direcţii generale, pe care cititorul trebuie să le actualizeze. Pentru aceasta, cititorul va aborda opera cu unele „preînţelegeri", cu un context nedefinit de credinţe şi aşteptări în cadrul cărora diferitele trăsături ale operei vor fi evaluate. Totuşi, pe măsură ce procesul de lectură avansează, aşteptările se

* William Shakespeare, *Teatru*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1964, traducere de Ion Vinea, p. 1019 (n. tr.).

** În original, Eagleton foloseşte cuvîntul *adjectiv* pentru cele trei atribute. Am ales o descriere sintactică în locul celei morfologice din original întrucît traducerea românească are doar două atribute exprimate printr-un adjectiv (n. tr.).

modifică în lumina celor citite, iar cercul hermeneutic – de la parte la întreg şi înapoi la parte – începe să se contureze. Străduindu-se să dea un sens coerent textului, cititorul va selecta şi organiza elementele sale în unităţi închise, excluzîndu-le pe unele şi privilegiindu-le pe altele, „concretizînd" anumite aspecte în unele moduri ; el va încerca să adopte mai multe perspective în aceeaşi operă sau să îşi schimbe mereu perspectiva, pentru a construi o „iluzie" integrată. Ceea ce am aflat în prima pagină va păli şi se va „diminua" în memorie, urmînd poate să fie redimensionat de ceea ce vom afla mai tîrziu. Lectura nu este o mişcare în linie dreaptă, o chestiune pur cumulativă : speculaţiile noastre iniţiale generează o schemă de referinţă în interiorul căreia să interpretăm ceea ce urmează, dar ceea ce urmează ne poate modifica retrospectiv înţelegerea iniţială, evidenţiind unele trăsături şi lăsînd în planul secund altele. Pe măsură ce înaintăm în lectură, răspîndim în jur presupuneri, revizuim credinţe, facem inferenţe şi anticipări tot mai complexe ; fiecare frază deschide un orizont care este confirmat, interogat sau subminat de următorul. Citim retrospectiv şi prospectiv simultan, prevăzînd şi amintindu-ne, poate conştienţi de faptul că există şi alte posibilităţi de realizare a textului pe care lectura noastră ni le-a refuzat. Mai mult, toată această activitate complicată se desfăşoară la mai multe niveluri simultan, întrucît textul „trimite în planul secund" şi „aduce în prim-plan" diferite puncte de vedere narative, orizonturi de înţeles alternative între care ne mişcăm constant.

Wolfgang Iser, reprezentant al aşa-numitei şcoli de estetica receptării de la Konstanz, ale cărui teorii le-am discutat pe larg în cele de mai sus, vorbeşte în *Actul lecturii* (1978) despre „strategiile" pe care textul le pune la bătaie şi despre „repertoriile" temelor familiare şi ale aluziilor pe care le pot conţine. Pentru a citi, trebuie să cunoaştem tehnicile literare şi convenţiile pe care o operă anume le utilizează ; trebuie să îi înţelegem întru cîtva „codurile", prin care se face referire la regulile care guvernează sistematic felul în care îşi produce sensurile. Amintiţi-vă de semnul întîlnit în metroul londonez despre care am vorbit în „Introducere" : „Cîinii trebuie ţinuţi în braţe pe scara rulantă". Pentru a înţelege acest mesaj, trebuie să fac mult mai mult decît să citesc în ordine cuvintele. Trebuie să ştiu, de exemplu, că aceste cuvinte aparţin unui aşa-zis „cod de referinţă" –

semnul nu este doar o unitate a textului cu rol decorativ, menită să-i distreze pe cei care merg cu metroul, ci trebuie citită ca referindu-se la comportamentul cîinilor şi al pasagerilor reali, care merg pe scări rulante reale. Trebuie să îmi mobilizez cunoaşterea socială generală pentru a recunoaşte că semnul a fost amplasat acolo de către autorităţi, că acestea au puterea de a-i penaliza pe delincvenţi, că semnul mi se adresează implicit, întrucît fac parte din public, dar nici unul dintre aceste aspecte nu este evident cînd citim cuvintele care compun semnul. Altfel spus, trebuie să mă bazez pe anumite coduri şi contexte sociale pentru a înţelege semnul cum trebuie. Dar mai trebuie să le pun pe acestea în relaţie cu alte coduri şi convenţii de lectură – convenţii prin care înţeleg că este vorba despre *această* scară rulantă, şi nu una din Paraguay, că „trebuie ţinuţi în braţe" înseamnă „trebuie ţinuţi în braţe *acum*" şi aşa mai departe. Trebuie să recunosc faptul că „genul" căruia semnul îi aparţine face improbabilă ideea că ambiguitatea despre care vorbeam în „Introducere" este „intenţionată". Nu e uşor să faci distincţie aici între codurile „sociale" şi „literare" : concretizînd „scara rulantă" ca „această scară rulantă", adoptînd o convenţie de lectură care elimină ambiguitatea, aceasta, la rîndul ei, depinde de o întreagă reţea de cunoştinţe sociale.

Aşadar, înţeleg semnul interpretîndu-l printr-o serie de coduri care par potrivite ; dar pentru Iser nu doar aceasta se petrece atunci cînd citim literatură. Dacă ar exista o „suprapunere" perfectă între codurile care guvernează operele literare şi cele pe care le folosim pentru a le interpreta, întreaga literatură ar fi la fel de lipsită de creativitate precum semnul de la metroul londonez. Pentru Iser, cea mai eficientă operă literară este aceea care determină lectorul să îşi conştientizeze din nou critic obişnuitele sale coduri şi aşteptări. Opera interoghează şi transformă credinţele implicite aduse de cititor odată cu el în actul lecturii, „înşală" habitudinile noastre de percepţie şi ne forţează astfel să le recunoaştem pentru prima dată drept ceea ce sînt. În loc să ne reconfirme doar percepţiile noastre date, opera literară valoroasă violează şi transgresează aceste modalităţi normative de a vedea lucrurile, învăţîndu-ne astfel noi coduri de înţelegere. Există aici o asemănare cu formalismul rus : în actul lecturii, credinţele noastre convenţionale sînt „defamiliarizate", obiectivate pînă într-acolo încît să le putem critica şi, prin urmare, revizui. Dacă modificăm

textul prin strategiile noastre de lectură, textul, la rîndul său, ne modifică pe noi : precum obiectele dintr-un experiment ştiinţific, el poate să ne dea un „răspuns" neaşteptat la „întrebările" noastre. Pentru un critic precum Iser, întreaga însemnătate a lecturii constă în faptul că ne adînceşte cunoaşterea de sine, mediază o viziune mai critică asupra propriei noastre identităţi. Este ca şi cînd ceea ce am „citit" în timp ce parcurgem cartea sîntem noi înşine.

Teoria receptării a lui Iser se bazează, de fapt, pe o ideologie umanistă liberală : o credinţă conform căreia, pe parcursul lecturii, ar trebui să fim flexibili şi lipsiţi de prejudecăţi, pregătiţi să ne interogăm propriile credinţe şi să acceptăm posibilitatea transformării lor. În spatele acestei idei se află influenţa hermeneuticii gadameriene, cu încrederea sa în acea sporită cunoaştere de sine apărută în urma unei întîlniri cu nefamiliarul. Dar umanismul liberal al lui Iser, asemenea majorităţii acestor doctrine, este mai puţin liberal decît pare la prima vedere. Acesta afirmă că e foarte posibil ca un cititor cu puternice convingeri ideologice să fie unul nepotrivit, din moment ce este mai puţin probabil să fie receptiv la puterea transformatoare a operelor literare. Acest lucru sugerează că, pentru a suferi o transformare prin intermediul textului, trebuie doar să avem, de la bun început, credinţe pur provizorii. Singurul cititor bun ar trebui să fie *deja* liberal : actul lecturii produce un tip de subiect uman pe care îl şi presupune. Acest aspect este paradoxal şi dintr-un alt punct de vedere : dacă avem de la bun început convingeri în care nu credem prea mult, nu e foarte important să le interogăm şi să le subminăm prin intermediul textului. Cu alte cuvinte, în text nu se vor fi schimbat prea multe. Cititorul nu este atît criticat, cît întors asupra lui însuşi, ca un subiect cu vederi mai profund liberale. Tot ceea ce ţine de subiectul cititor este susceptibil de a fi interogat în actul lecturii, mai puţin ce fel de subiect (liberal) este : aceste limite ideologice nu pot fi criticate în nici un fel, altfel întregul model s-ar prăbuşi. Din acest punct de vedere, pluralitatea şi finalul deschis al procesului lecturii sînt permisive pentru că presupun un fel de unitate închisă, ce rămîne mereu pe loc : unitatea subiectului cititor, care este violată şi transgresată numai pentru a se întoarce şi mai mult asupra ei însăşi. La fel ca în cazul lui Gadamer, putem face o incursiune într-un teritoriu străin pentru că întotdeauna ne aflăm, în

chip tainic, acasă. Cititorul asupra căruia literatura va avea cel mai profund efect este cel deja înarmat cu acele capacităţi şi reacţii „adecvate", expert în utilizarea anumitor tehnici de critică şi în recunoaşterea anumitor convenţii literare ; dar acesta este exact acel cititor ce are cel mai puţin nevoie să fie supus unei transformări. Un atare cititor este „transformat" de la început, fiind gata să se supună unor noi transformări numai în virtutea acestui lucru. Pentru a citi literatura „eficient", trebuie să exersezi anumite capacităţi critice, a căror definire este mereu problematică ; dar tocmai aceste capacităţi nu vor putea fi interogate de „literatură", întrucît însăşi existenţa ei depinde de ele. Ceea ce se înţelege printr-o operă „literară" va fi întotdeauna îndeaproape legat de tehnicile critice considerate „adecvate" : o operă „literară" va fi, mai mult sau mai puţin, acea operă care poate fi cu succes înţeleasă prin astfel de metode de cercetare. Dar, în acest caz, cercul hermeneutic este mai curînd unul vicios decît virtuos : răspunsurile obţinute de la opera literară vor depinde în bună măsură de întrebările puse, iar aici nu poate fi vorba despre vreo „provocare" bine ascunsă adresată cititorului. Iser pare a evita acest cerc vicios prin sublinierea puterii literaturii de a submina şi a transforma codurile cititorului ; dar acest lucru, aşa cum am arătat mai devreme, presupune tacit chiar existenţa acelui cititor „dat" pe care încearcă să îl producă prin lectură. Caracterul închis al circuitului dintre cititor şi operă reflectă caracterul închis al instituţiei academice a Literaturii, în care trebuie să intre numai anumite tipuri de texte şi de cititori.

Doctrina sinelui unificat şi a textului închis se află la baza aparentului final deschis al majorităţii teoriei receptării. În *Opera de artă literară* (1931), Roman Ingarden crede dogmatic în faptul că operele de artă formează întreguri organice, iar ideea că cititorul umple golurile lăsate de „indeterminările" lor este menită să desăvîrşească această armonie. Cititorul trebuie să relaţioneze diferitele părţi şi straturi ale operei într-o modalitate „adecvată", asemănătoare aceleia din cărţile de colorat pentru copii, unde trebuie să colorezi conform indicaţiilor producătorului. Pentru Ingarden, textul vine gata echipat cu indeterminările sale, iar cititorul trebuie să îl concretizeze „corect". Aceasta limitează cumva activitatea cititorului, reducîndu-l uneori la un fel de factotum în literatură, care se plimbă de colo-colo

umplînd straniile goluri de indeterminare. Iser este un angajator mult mai liberal, oferindu-i cititorului un grad mai mare de coparteneriat cu textul : cititori diferiţi sînt liberi să actualizeze opera în moduri diferite şi nu există o singură interpretare corectă care să epuizeze potenţialul său semantic. Dar această generozitate este justificată de o singură cerinţă riguroasă : cititorul trebuie să construiască textul astfel încît să îi restituie *coerenţa* internă. Modelul de lectură al lui Iser este funciar funcţionalist : părţile trebuie să se adapteze coerent la întreg. De fapt, în spatele acestei prejudecăţi arbitrare se află influenţa psihologiei gestaltiste, cu preocuparea sa pentru integrarea percepţiilor individuale într-un întreg inteligibil. Este adevărat că această prejudecată e atît de interiorizată în gîndirea criticilor moderni, încît e greu să o vezi drept ceea ce este – o înclinaţie spre dogmatism care nu e mai puţin îndoielnică sau discutabilă ca oricare alta. Nu avem absolut nici un motiv pentru care să credem că operele literare constituie sau ar trebui să constituie întreguri armonioase şi multe conflicte şi ciocniri sugestive de sens trebuie să fie „prelucrate" cu blîndeţe de critica literară pentru a le determina să se armonizeze. Iser înţelege că Ingarden are vederi prea „organiciste" asupra textului şi apreciază în mod special operele complexe moderniste, în parte pentru că ne fac să conştientizăm efortul reclamat de interpretarea lor. Dar, în acelaşi timp, „caracterul deschis" al operei este ceva care urmează să fie eliminat treptat, pe măsură ce lectorul ajunge să construiască o ipoteză de lucru care poate da seama de şi poate restitui coerenţa integrativă a majorităţii elementelor unei opere.

Indeterminările textuale trezesc în noi dorinţa de a le aboli, de a le înlocui printr-un înţeles stabil. Ele trebuie – iar aici putem folosi termenul autoritar şi revelatoriu al lui Iser – să fie „normalizate", îmblînzite şi supuse unei structuri stabile de sens. Cititorul s-ar părea că este angajat deopotrivă în actul luptei cu textul, precum şi în actul interpretării lui, străduindu-se să pună stăpînire pe potenţialul „polisemantic" anarhic al textului cu ajutorul unei scheme controlabile. Iser vorbeşte destul de deschis despre „reducerea" potenţialului polisemantic la un fel de ordine – o modalitate destul de ciudată, ne-am putea gîndi, pentru un critic „pluralist". Dacă acest lucru nu este înfăptuit, subiectul cititor unitar este periclitat, incapabil de a se întoarce către sine ca o entitate bine echilibrată prin terapia „autocorectoare" a lecturii.

Întotdeauna este bine să testăm orice teorie literară, întrebîndu-ne : „Cum ar funcţiona aceasta în cazul romanului *Veghea lui Finnegan* al lui Joyce ? ". În cazul lui Iser, acest răspuns ar fi sigur : nu prea bine. După cum se ştie, el se ocupă de *Ulise* al lui Joyce, dar este interesat mai ales de proza realistă începînd cu secolul al XVIII-lea, iar *Ulise* poate fi făcut să se conformeze acestui model. Oare părerea lui Iser conform căreia literatura unanim acceptată perturbă şi periclitează codurile date ar fi valabilă şi în cazul publicului contemporan al lui Homer, Dante sau Spenser ? Oare acesta nu este un punct de vedere specific liberalului european modern, pentru care conceptul *sisteme de gîndire* are mai curînd o conotaţie negativă decît una pozitivă şi care, de aceea, va căuta acel tip de artă care să pară că le subminează ? Oare nu mare parte din literatura „validă" tocmai confirmă, nu perturbă codurile date ale timpului său ? A identifica puterea artei mai întîi în negare – în transgresare şi defamiliarizare – înseamnă, atît în cazul lui Iser, cît şi al formaliştilor, a sugera o atitudine fermă faţă de sistemele sociale şi culturale ale unei epoci : o atitudine care, în liberalismul modern, se reduce la suspectarea sistemelor de gîndire ca atare. Faptul că poate face acest lucru este o dovadă vie a amneziei liberalismului faţă de un singur sistem de gîndire : acela care îi justifică propria poziţie.

Pentru a înţelege limitele umanismului liberal al lui Iser, îl putem compara pe scurt cu un alt teoretician al receptării, criticul francez Roland Barthes. Abordarea lui Barthes din *Plăcerea textului* (1973) este cît se poate de diferită de a lui Iser – stereotipic vorbind, este diferenţa dintre un hedonist francez şi un raţionalist german. În vreme ce Iser se opreşte mai ales asupra operei realiste, Barthes oferă o viziune deosebit de contrastantă asupra lecturii pornind de la textul modernist, cel care dizolvă orice înţeles clar într-un joc liber de cuvinte, care caută să demonteze sistemele de gîndire represive printr-o neîncetată alunecare şi deviere a limbajului. Un astfel de text solicită mai mult o „erotică" decît o „hermeneutică" : neputîndu-l fixa într-un înţeles definitiv, cititorul se bucură de curgerea tentantă a semnelor, de licăririle provocatoare ale unor sensuri care se arată la suprafaţă numai pentru a se scufunda din nou. Prins în acest exuberant dans al limbajului, delectîndu-se cu textura cuvintelor înseşi, cititorul nu cunoaşte plăcerile orientate ale construirii unui

sistem coerent, relaţionînd cu măiestrie elementele textuale între ele pentru a veni în sprijinul sinelui unitar, ci senzaţia de tresăriri masochiste ale sinelui dinamitat şi dispersat printre firele încurcate ale operei înseşi. Lectura nu este un laborator, ci un budoar. Departe de a-l întoarce pe cititor către sine, într-o recuperare finală a identităţii pe care actul lecturii a pus-o sub semnul întrebării, textul modernist îi dinamitează identitatea culturală certă cu o *jouissance* care este, în opinia lui Barthes, atît beatitudine a cititorului, cît şi orgasm sexual.

Teoria lui Barthes nu este, aşa cum probabil cititorul a prevăzut, perfectă. Există ceva supărător în acest hedonism avangardist îngăduitor cu sine, într-o lume în care unora le lipsesc nu doar cărţile, ci şi hrana. Dacă Iser ne oferă un model „normativ" neîndurător, care stăpîneşte potenţialul dezlănţuit al limbajului, Barthes ne pune în faţa unei experienţe intime, asociale, funciar anarhice, care nu este probabil decît reversul celei dintîi. Ambii critici trădează o antipatie liberală faţă de gîndirea sistematică ; ambii, în moduri diferite, nu ţin seama de poziţia cititorului în istorie. Pentru că cititorii nu iau contact cu textele într-un spaţiu vid : toţi cititorii sînt situaţi social şi istoric, iar felul în care interpretează operele literare va fi puternic influenţat de acest lucru. Iser cunoaşte dimensiunea socială a lecturii, dar alege să se oprească în special asupra aspectelor „estetice" ; un alt reprezentant al şcolii de la Konstanz, însă mai atent la dimensiunea istorică, este Hans Robert Jauss, care încearcă în manieră gadameriană să situeze o operă literară în „orizontul" ei istoric, contextul de semnificaţii culturale în interiorul căruia a fost produsă, iar apoi studiază relaţiile fluctuante dintre acest orizont şi „orizonturile" schimbătoare ale cititorilor istorici. Scopul acestei abordări este producerea unui nou tip de istorie literară : una centrată nu pe autori, influenţe şi mişcări literare, ci pe modul în care literatura este definită şi interpretată în diferite momente ale „receptării" istorice. Aceasta nu înseamnă că operele literare înseşi rămîn neschimbate, în vreme ce interpretările lor variază : textele şi tradiţiile literare sînt, la rîndul lor, modificate activ conform variatelor „orizonturi" istorice în care sînt receptate.

Un studiu istoric mai detaliat despre receptarea literară e *Ce este literatura ?* (1948) al lui Jean-Paul Sartre. Ceea ce clarifică studiul lui Sartre este faptul că receptarea unei opere nu e niciodată un act

pur „exterior”, o chestiune contingentă ce ţine de recenzii şi vînzări. Este o dimensiune constitutivă a înseşi operei. Orice text literar este construit dintr-o reprezentare a potenţialului său public, include o imagine a celui *pentru care* este scrisă: fiecare operă codifică în interiorul său ceea ce Iser numeşte „cititor implicit” şi sugerează prin fiecare gest al său tipul de „public” pe care îl prevede. „Consumul” în producţia literară, la fel ca în orice tip de producţie, este o parte a însuşi procesului de producţie. Dacă un roman se deschide cu propoziţia *Jack staggered red-nosed out of the pub**, implică deja un cititor ce are cunoştinţe destul de avansate de limbă engleză, care ştie ce e o cîrciumă şi are o cunoaştere culturală a legăturii dintre alcool şi înroşirea feţei. Nu e vorba doar despre faptul că un scriitor „are nevoie de un public” : limbajul pe care îl foloseşte deja selectează un public posibil, iar acest aspect nu este neapărat o chestiune de alegere. Un scriitor poate să nu aibă în vedere un anume tip de cititor, îi poate fi perfect indiferent cine îi citeşte opera, dar un anume tip de cititor este deja inclus în însuşi actul scrierii, ca o structură internă a textului. Chiar şi cînd mă adresez mie, aserţiunile mele nu ar mai fi aserţiuni dacă ele, şi nu eu, nu ar anticipa un potenţial ascultător. Studiul lui Sartre începe aşadar prin a pune întrebarea „Pentru cine se scrie? ”, dar dintr-o perspectivă istorică, nu „existenţială”. Urmăreşte destinul scriitorului francez începînd cu secolul al XVII-lea, cînd stilul „clasic” semnala un contract prestabilit sau un context de credinţe împărtăşite de autor şi public, pînă la conştiinţa de sine afirmată lăuntric a literaturii secolului al XIX-lea, inevitabil orientată spre o burghezie pe care o dispreţuia. Se încheie cu dilema scriitorului contemporan „angajat”, care nu îşi poate scrie opera nici pentru burghezie, nici pentru clasa muncitoare, nici pentru vreun mit al „omului, în general”.

Teoria receptării, aşa cum este ea înţeleasă de Jauss şi Iser, pare să ridice o apăsătoare problemă epistemologică. Dacă am gîndi „textul propriu-zis” ca pe un fel de schelet, ca pe un set de scheme care aşteaptă să fie concretizate în diferite moduri de către cititori diferiţi, cum am mai putea vorbi despre aceste scheme dacă nu le-am fi concretizat deja? Vorbind despre „textul propriu-zis”, verificînd

---

* „Jack ieşi clătinîndu-se, cu nasul roşu, dintr-o cîrciumă” (n. tr.).

dacă textul ca normă se potriveşte cu interpretările care i s-au dat, lucrăm oare cu altceva decît cu propriile noastre concretizări? Oare criticul pretinde a cunoaşte „textul propriu-zis” precum Dumnezeu, o cunoaştere ce i se refuză cititorului obişnuit, care trebuie să se acomodeze cu propria construcţie inevitabil parţială a textului? Cu alte cuvinte, este o variantă a vechii dileme: cum putem şti dacă lumina este stinsă cînd uşa frigiderului este închisă? Roman Ingarden ia în considerare această problemă, dar nu îi poate găsi o soluţie adecvată; Iser îi acordă cititorului suficientă libertate, dar nu sîntem liberi să interpretăm aşa cum vrem. Pentru ca o interpretare să fie o interpretare a *acestui* text, şi nu a altuia, trebuie să fie constrînsă din punct de vedere logic de textul însuşi. Cu alte cuvinte, opera exercită o anumită determinare asupra receptării ei, altfel întreaga critică ar cădea într-o anarhie totală. *Casa umbrelor* nu ar fi altceva decît milioanele de interpretări diferite, adesea foarte discrepante, date romanului de către cititori, iar „textul propriu-zis” ar fi lăsat deoparte, ca o mare necunoscută. Dar dacă opera literară nu ar fi o structură determinată, conţinînd anumite indeterminări, ci întregul text ar fi indeterminat, depinzînd de felul în care cititorul a ales să îl construiască? Cum am mai putea vorbi atunci despre interpretarea „aceleiaşi” opere?

Nu pentru toţi teoreticienii receptării acesta reprezintă un impediment. Criticul american Stanley Fish acceptă bucuros că, odată ce o analizezi la rece, nu există nici un fel de operă de literatură „obiectivă” pe masa de seminar. *Casa umbrelor* este doar suma diferitelor abordări ale acestui roman care s-au făcut şi se vor face vreodată. Adevăratul scriitor este cititorul: nemulţumiţi de simplul coparteneriat iserian în întreprinderea literară, cititorii i-au înlăturat acum de la putere pe şefi şi s-au instalat ei în loc. Pentru Fish, lectura nu înseamnă a descoperi semnificaţia textului, ci un proces de experimentare a ceea ce *face* textul din noi. Viziunea sa asupra limbajului este una pragmatică: o inversiune lingvistică, de exemplu, va trezi probabil în noi un sentiment de surprindere sau dezorientare, iar critica nu e altceva decît o relatare a receptării mereu în schimbare a cititorului în faţa succesiunii cuvintelor de pe o pagină. Totuşi, ceea ce textul „face” din noi ţine mai mult de ceea ce facem noi din el – e o chestiune de interpretare; obiectul atenţiei criticului este structura experienţei cititorului, nu vreo structură „obiectivă” care

se poate identifica în opera propriu-zisă. Toate elementele textului – gramatica sa, sensurile, unităţile formale – sînt un produs al interpretării, şi în nici un caz un dat „factual" ; iar aici se naşte întrebarea : ce crede Fish că interpretează atunci cînd citeşte? Răspunsul său reconfortant de candid la această întrebare este că nu ştie ; de fapt, crede el, nimeni nu ştie.

Fish are grijă să îşi ia măsuri de precauţie împotriva anarhiei hermeneutice la care teoria sa pare să ducă. Pentru a evita să dizolve textul într-o mie de interpretări concurente, el apelează la anumite „strategii interpretative" pe care cititorii le au în comun şi care le vor guverna receptările personale. Nu orice fel de receptare este bună : cititorii în cauză sînt „informaţi sau la ei acasă", formaţi în instituţiile academice, ale căror receptări nu pot fi într-atît de divergente încît să zădărnicească orice dezbatere raţională. Totuşi, el subliniază faptul că nu există nimic „în" opera propriu-zisă, că toată povestea cu sensul care este cumva „imanent" în limbajul textului, aşteptînd să fie eliberat de interpretarea cititorilor, este o iluzie obiectivistă. Pradă acestei iluzii, crede el, a căzut Iser.

Polemica dintre Fish şi Iser este, pînă la un punct, una verbală. Fish are dreptate cînd susţine că nimic din literatură sau din lume nu este „dat" sau „determinat", dacă prin acest lucru se înţelege „neinterpretat". Nu există fapte „brute", independente de semnificaţiile umane ; nu există fapte despre care să nu ştim. Dar nu asta înseamnă, în mod necesar şi nici măcar de obicei, „dat" : puţini sînt filosofii de astăzi ai ştiinţei care ar mai nega faptul că datele din laborator sînt produsul interpretării, doar că nu sînt interpretări în sensul în care este teoria evoluţiei a lui Darwin. Există o diferenţă între ipotezele şi datele ştiinţifice, deşi ambele sînt indubitabil „interpretări", iar prăpastia de netrecut care le desparte, pe care majoritatea filosofiei tradiţionale a ştiinţei a aşezat-o între ele, este fără îndoială o iluzie[8]. Am putea spune că a percepe treisprezece semne negre cum sînt cele care alcătuiesc cuvîntul *privighetoare* este o interpretare ; la fel, am putea spune că a percepe un lucru ca fiind negru, treisprezece, sau un cuvînt este o interpretare, şi nu ne-am înşela. Dar dacă în majoritatea circumstanţelor citim aceste semne drept „priveghi", atunci ne-am înşela. O interpretare asupra căreia toată lumea e posibil să fie de acord este o modalitate de a defini un fapt. Este mai dificil să arăţi

că interpretările la *Odă unei privighetori* a lui Keats sînt greşite. În acest al doilea sens, mai larg, interpretarea întîlneşte ceea ce filosofia ştiinţei numeşte „subdeterminarea teoriei", care înseamnă că orice set de date poate fi explicat prin mai multe teorii. Nu acesta este şi cazul deciderii dacă cele treisprezece semne alcătuiesc cuvîntul *privighetoare* sau *priveghi*.

Faptul că aceste semne denotă o anumită specie de pasăre este ceva arbitrar, o chestiune de convenţie lingvistică şi istorică. Dacă limba ar fi evoluat altfel, poate că nu ar fi fost aşa sau poate că există o limbă necunoscută mie în care aceste semne denotă termenul *dihotomic*. Poate că există o cultură care nu ar percepe aceste semne drept semne tipărite, adică semne cum le înţelegem noi, ci drept urme negre pe o foaie de hîrtie albă care au apărut cumva acolo. Această cultură ar putea avea şi un alt sistem de numărare decît al nostru şi le-ar considera nu treisprezece semne, ci trei plus un număr nedeterminat. În sistemul *ei* de scriere, s-ar putea să nu existe vreo diferenţă între cuvintele *privighetoare* şi *priveghi*. Şi aşa mai departe: nu există vreun dat divin sau ceva imuabil fixat în limbaj, la fel cum cuvîntul *privighetoare* sugerează că a avut mai multe sensuri iniţial. Dar interpretarea acestor semne este o chestiune coercitivă, pentru că ele sînt folosite adesea de către oameni în practicile lor sociale de comunicare în anumite moduri, iar aceste uzuri sociale practice *sînt* diferitele sensuri ale unui cuvînt. Cînd identific cuvîntul într-un text literar, aceste practici sociale nu sînt pur şi simplu uitate. E posibil ca, la finalul lecturii, să simt că acest cuvînt semnifică ceva foarte diferit, că denotă „dihotomic" mai mult decît o anumită specie de pasăre, datorită contextului transformat de semnificaţii în care a fost inserat. Dar identificarea cuvîntului de la bun început implică şi cunoaşterea uzurilor sale din practica socială.

Afirmaţia că putem face ca un text literar să spună ceea ce dorim noi este, dintr-un anumit punct de vedere, justificată. Ce ne-ar putea împiedica? Nu există un număr finit de contexte pe care le putem inventa pentru cuvintele sale spre a le face să semnifice altceva. Dintr-un alt punct de vedere, această idee este o simplă fantezie, cultivată în mintea celor care au stat prea mult în sala de clasă. Căci astfel de texte aparţin limbajului în ansamblul său, întreţin relaţii complexe cu alte practici lingvistice, indiferent cît de mult le-ar

submina şi încălca, iar limbajul nu este ceva din care să fim liberi să facem ce dorim. Dacă nu pot citi cuvîntul *privighetoare* fără să mă gîndesc la cît ar fi de minunat să mă retrag din societatea urbană sub mîngîierea Naturii, atunci înseamnă că acest cuvînt are pentru mine sau asupra mea o anumită putere, ce nu dispare ca prin minune cînd îl regăsesc într-o poezie. Aceasta este o parte din ceea ce se înţelege atunci cînd spunem că opera literară este coercitivă în raport cu interpretările noastre sau că sensul ei este întru cîtva „imanent" în operă. Limbajul este un cîmp de forţe sociale, care ne formează pînă în cele mai mici detalii, şi este o iluzie academizantă să înţelegem opera literară drept o arenă a posibilităţii infinite care scapă limbajului.

Totuşi, a interpreta o poezie *este*, dintr-un punct de vedere important, o activitate mai liberă de constrîngeri decît a interpreta un semn întîlnit în metroul londonez. Este mai liberă pentru că, în cel din urmă caz, limbajul este parte a unei situaţii practice, care tinde să excludă anumite interpretări ale textului şi să le legitimeze pe altele. Precum am văzut, aceasta nu este sub nici o formă o constrîngere absolută, dar este una semnificativă. În cazul operelor literare, există uneori şi o situaţie practică ce exclude anumite receptări şi acceptă altele, cunoscută sub numele de „profesor". Instituţia academică, depozitul de modalităţi legitimate social să interpreteze operele, este cea care acţionează ca o constrîngere. Fireşte că astfel de modalităţi acceptate de interpretare nu sînt niciodată „naturale", dar nici pur academice : ele se leagă de formele dominante de valorizare şi interpretare la nivelul întregii societăţi. Ele continuă să acţioneze atunci cînd citesc un roman de succes în tren, nu doar cînd citesc o poezie într-o sală din universitate. Dar a citi un roman rămîne diferit de a citi un semn de circulaţie, pentru că cititorul nu are la dispoziţie un context de-a gata care să facă textul inteligibil. Un roman care începe cu fraza : „Lok fugea cît îl ţineau picioarele" îi spune implicit cititorului : „Te invit să îţi imaginezi un context în care e logic să spui «Lok fugea cît îl ţineau picioarele»"[9]. Romanul va construi treptat acel context sau, dacă preferaţi, cititorul îl va construi treptat pentru roman. Nici măcar în acest caz nu este vorba despre o totală libertate de interpretare : fiind vorbitor de limbă română, uzurile sociale ale cuvintelor, cum este cazul lui *fugea*, îmi dirijează căutarea unor contexte adecvate de generare a semnificaţiei. Dar nu sînt la fel de

constrîns precum în cazul semnului „Ieşirea interzisă", iar acesta este unul dintre motivele pentru care oamenii au dispute majore în privinţa semnificaţiei limbajului pe care îl consideră „literar".

Am început această carte punînd sub semnul întrebării ideea că „literatura" este un obiect imuabil. Am susţinut de asemenea că valorile literare sînt mult mai puţin garantate decît se crede uneori. Acum am văzut că opera literară însăşi este mult mai greu de surprins decît se crede adesea. O modalitate de a o (sur)prinde printr-un sens stabil este intenţia auctorială : am văzut cîteva dintre limitele acestei abordări cînd am vorbit despre E.D. Hirsch. O altă modalitate este apelul lui Fish la o „strategie interpretativă" comună, un fel de competenţă comună pe care cititorii, cel puţin cei din mediul universitar, o pot avea. Faptul că *există* o instituţie academică ce hotărăşte cu autoritate care interpretări sînt admise de majoritate este fără îndoială adevărat, iar „instituţia literară" îi include pe editori, pe redactorii şi pe cronicarii literari, dar şi mediul universitar şi de cercetare. Însă în interiorul acestei instituţii poate exista o *luptă* între interpretări, de care modelul lui Fish pare că nu ţine seama – o luptă nu doar între o interpretare a lui Hölderlin şi o alta, ci una care se dă în ceea ce priveşte categoriile, convenţiile şi strategiile interpretării înseşi. Puţini sînt profesorii sau recenzorii care ar putea descalifica o interpretare pe motiv că diferă de a lor. Totuşi, mulţi dintre ei ar putea descalifica o astfel de interpretare pentru că li se pare „non-literară" – pentru că transgresează limitele admise şi procedeele „criticii literare". Critica literară nu impune, în general, vreo interpretare anume, atîta vreme cît aceasta este una „critică din punct de vedere literar", iar ceea ce se consideră a fi critică literară este hotărît de instituţia literară. Aşa se întîmplă că liberalismul instituţiei literare, precum acela al lui Wolfgang Iser, este de obicei orb în ceea ce priveşte propriile limite constitutive.

E posibil ca unii dintre studenţi şi profesori să fie neliniştiţi la gîndul că un text literar nu are o singură semnificaţie „corectă", ci mai multe. Aceştia s-ar putea arăta mai receptivi la ideea că semnificaţiile unui text nu zac în interiorul fiinţei lor, precum o măsea de minte care aşteaptă cuminte să fie extrasă din interiorul gingiei, ci că un rol activ în acest proces îl are cititorul. Puţini s-ar arăta astăzi surprinşi de

ideea că cititorul nu vine în fața textului inocent din punct de vedere cultural, complet neprihănit în privința altor complicații sociale și literare anterioare, ca un spirit complet dezinteresat sau o foaie albă asupra căreia textul își va transfera propriile însemne. Majoritatea dintre noi recunosc faptul că nici o lectură nu este inocentă sau liberă de presupoziții. Dar puțini urmăresc toate implicațiile acestei culpe a cititorului. Una dintre temele acestei cărți a fost că nu există o receptare pur „literară" : toate aceste receptări, mai ales cele ale *formei* literare, ale aspectelor unei opere care sînt uneori rezervate cu gelozie „esteticului", sînt puternic surmontate de tipul de indivizi sociali și istorici care sîntem. În diferitele prezentări pe care le-am făcut pînă acum teoriilor literare, am încercat să arăt că e vorba despre mult mai mult decît simple viziuni asupra literaturii, că fondarea și susținerea acestor teorii reprezintă, mai mult sau mai puțin, receptări distincte ale realului social. *Aceste* receptări sînt cele cu adevărat vinovate încă de la încercările condescendente ale lui Matthew Arnold de a liniști clasa muncitoare și pînă la nazismul lui Heidegger. A o rupe cu instituția literară nu înseamnă numai a oferi mai multe interpretări ale lui Beckett ; înseamnă și a o rupe chiar cu modalitățile în care sînt definite literatura, critica literară și valorile sociale pe care acestea se sprijină.

Secolul al XX-lea mai avea, în arsenalul său de teorie literară, o altă armă, extrem de puternică, prin care să (sur)prindă opera literară o dată pentru totdeauna. Această armă a fost structuralismul, asupra căruia ne vom opri în cele ce urmează.

3. Structuralismul şi semiotica

La sfîrşitul „Introducerii” am lăsat teoria literară americană sub dominaţia New Criticism-ului, ascuţindu-şi tehnicile tot mai sofisticate şi purtînd o acţiune defensivă împotriva ştiinţei moderne şi a industrialismului. Dar cum societatea americană s-a dezvoltat în anii ’50, devenind mai rigidă ştiinţific şi dictatorială în modurile ei de a gîndi, se impunea necesitatea unei forme mai ambiţioase de tehnocraţie critică. New Criticism îşi făcuse treaba foarte bine, dar, dintr-un anumit punct de vedere, era o mişcare prea modestă şi specifică pentru a funcţiona ca o disciplină universitară cu picioarele pe pămînt. Prin concentrarea sa obsesivă asupra textului literar izolat, prin cultivarea delicată a sensibilităţii, avea tendinţa de a lăsa deoparte aspectele mai largi, mai structurale ale literaturii. Ce se întîmplase cu *istoria* literară? Era nevoie de o teorie literară care, păstrînd înclinaţia *formalistă* a New Criticism-ului, stăruitoarea sa atenţie acordată literaturii ca obiect estetic, şi nu ca practică socială, să reuşească să facă din toate acestea ceva mult mai sistematic şi mai „ştiinţific”. Răspunsul a venit în 1957, sub forma grandioasei „totalizări” a tuturor genurilor literare aparţinînd criticului canadian Northorp Frye: *Anatomia criticii*.

În opinia lui Frye, critica se afla într-o deplorabilă dezordine neştiinţifică şi trebuia organizată într-un mod inteligent. Se limita la judecăţi de valoare subiective şi trăncăneli inutile şi necesita urgent disciplina unui sistem obiectiv. Acest lucru era posibil, susţinea Frye, pentru că literatura însăşi forma un astfel de sistem. Nu era o simplă colecţie arbitrară de scrieri împrăştiate de-a lungul istoriei: dacă o analizai atent, puteai observa că funcţionează prin anumite legi obiective, iar critica însăşi ar deveni mult mai sistematică dacă le-ar formula. Aceste legi erau diferitele moduri, arhetipuri, mituri şi genuri care structurau toate operele literare. La baza întregii literaturi

stau patru „categorii narative", comicul, romanticul, tragicul şi ironicul, care pot fi puse în corespondenţă cu cele patru *mythoi* ale anotimpurilor : primăvara, vara, toamna şi iarna. Putea fi conturată astfel o teorie a „modurilor" literare, în care : în cadrul mitului, eroul era superior celorlalţi prin natura sa ; în cadrul romanului cavaleresc, era superior prin grad ; în cadrul modurilor „mimeticului superior" - tragedia şi epicul -, superior prin grad celorlalţi, dar nu şi mediului ; în cadrul modurilor „mimeticului inferior" - comedia şi realismul - era egal cu toţi ceilalţi, iar în cadrul satirei şi al ironiei, inferior. Tragedia şi comedia se subîmpart în mimeticul superior, mimeticul inferior şi ironicul ; tragedia vorbeşte despre izolarea umană, iar comedia despre integrarea umană. Sînt identificate trei structuri recurente de simbolism - apocalipticul, demonicul şi analogicul. Întregul sistem poate fi pus în mişcare printr-o teorie ciclică a istoriei literare : literatura trece de la mit la ironie şi revine la mit, iar în 1957 eram, evident, undeva în etapa ironicului, existînd semne ale unei întoarceri iminente la mitic.

Pentru a-şi construi sistemul literar, din care cele de mai sus constituie doar o prezentare parţială, Frye trebuie ca, înainte de toate, să elimine judecăţile de valoare, din moment ce ele nu sînt decît paraziţi subiectivi. Atunci cînd analizăm literatura, vorbim despre literatură ; atunci cînd o evaluăm, vorbim despre noi înşine. Sistemul trebuie, de asemenea, să elimine orice altă istorie în afara celei literare : operele literare sînt făcute din alte opere literare, nu din vreun material exterior sistemului literar însuşi. Aşadar, avantajul teoriei propuse de Frye constă în faptul că păstrează literatura nealterată de istorie, în maniera New Criticism-ului, văzînd-o ca pe o reciclare cu circuit închis, ecologică a textelor, dar, spre deosebire de New Criticism, găseşte în literatură un *substitut* pentru istorie, cu toată deschiderea globală şi structurile colective ale istoriei înseşi. Modurile şi miturile literaturii sînt transistorice, reducînd istoria la uniformitate sau la un set de variaţii repetitive pe aceleaşi teme. Pentru ca sistemul să supravieţuiască, trebuie să fie menţinut închis cu străşnicie : nimic exterior nu trebuie să se infiltreze pentru a nu-i deranja categoriile. Acesta este motivul pentru care impulsul „ştiinţific" al lui Frye cere un formalism chiar mai pursînge decît cel al New Criticism-ului. Reprezentanţii New Criticism-ului acceptau ideea că literatura era, dintr-un anumit punct de vedere semnificativ, o cunoaştere

permisivă a lumii ; Frye subliniază faptul că literatura este o „structură verbală autonomă", despărţită de orice altă referinţă exterioară, un tărîm ferecat, întors asupra lui însuşi, care „închide viaţa şi realul într-un sistem de relaţii verbale"[1]. Tot ceea ce face sistemul este să îşi regrupeze unităţile simbolice în relaţie unele cu altele, şi nu cu vreo altă realitate exterioară. Literatura nu este o modalitate de a cunoaşte realul, ci un fel de vis utopic colectiv de-a lungul istoriei, o expresie a acelor dorinţe umane fundamentale care au condus la apariţia civilizaţiei, dar care nu sînt pe deplin satisfăcute astfel. Ea nu trebuie înţeleasă ca expresia fiinţei unor autori individuali, care nu sînt decît funcţii ale acestui sistem universal: ea se naşte din sinele colectiv al rasei umane înseşi, ajungînd astfel să încarneze „arhetipuri" sau figuri cu semnificaţie universală.

Studiul lui Frye pune un puternic accent pe rădăcina utopică a literaturii pentru că este marcat de o teamă acută de lumea socială reală, de o antipatie faţă de istoria însăşi. În literatură şi numai aici, putem lăsa deoparte „tot ceea ce ţine de exteriorul" meschin al limbajului referenţial şi putem descoperi o casă a spiritului. *Mythoii* teoriei sînt, în chip semnificativ, imagini preurbane ale ciclurilor naturale, amintiri nostalgice ale unei istorii de dinaintea industrialismului. Istoria reală este, pentru Frye, robie şi determinism, iar literatura rămîne singurul loc unde ne putem elibera de toate acestea. Merită să ne întrebăm prin ce fel de istorie a trebuit să trecem pentru ca o astfel de teorie să poată fi măcar pe departe convingătoare. Frumuseţea acestei abordări constă în faptul că îmbină cu succes un estetism extrem cu o „ştiinţificitate" a clasificării eficiente, menţinînd astfel literatura drept o alternativă imaginară la societatea modernă, restituind criticii respectabilitatea-i aşa cum o înţelegea acea societate. Ea întîmpină cu o vioiciune iconoclastă trăncăneala literară, aşază fiecare operă în locul mitologic ce i se cuvine cu o eficienţă computerizată, dar, din întreaga teorie, transpare cel mai romantic dintre doruri. Dintr-un anumit punct de vedere, Frye este în chip dispreţuitor „antiumanist", descentrînd subiectul uman individual şi centrînd totul în jurul sistemului literar colectiv însuşi ; dintr-un alt punct de vedere, este rezultatul muncii unui umanist creştin devotat (Frye este preot), în viziunea căruia energia ce pune în mişcare literatura şi civilizaţia – dorinţa – îşi va atinge plenitudinea numai în împărăţia lui Dumnezeu.

Aşadar, asemenea altor teoreticieni despre care am discutat deja, Frye consideră literatura o variantă înlocuitoare a religiei. Literatura devine un paliativ esenţial pentru eşecul ideologiei religioase şi ne furnizează diferite mituri cu însemnătate în viaţa socială. În *The Critical Path* [*Calea criticii*] (1971), Frye compară conservatoarele „mituri ale neliniştii" cu liberalele „mituri ale libertăţii" şi doreşte echilibrarea raportului dintre cele două: tendinţele autoritare ale conservatismului trebuie corectate prin mituri ale libertăţii, în vreme ce un simţ conservator al ordinii trebuie să tempereze tendinţele liberalismului spre iresponsabilitate socială. Pe scurt, grandiosul sistem literar, de la Homer pînă la împărăţia lui Dumnezeu, se situează undeva între republican liberal şi democrat conservator. Singura greşeală, ne spune Frye, îi aparţine revoluţionarului, care interpretează greşit şi naiv miturile libertăţii drept obiective realizabile istoric. Revoluţionarul nu este decît un critic nepregătit, care confundă mitul cu realitatea, la fel cum un copil confundă actriţa cu o prinţesă de basm reală. Este un lucru demn de luat în seamă faptul că literatura, liberă de orice preocupare practică meschină ca atare, poate în final să ne spună mai mult sau mai puţin cu cine să votăm. Frye se înscrie în tradiţia umanismului liberal al lui Arnold, dorind, aşa cum mărturiseşte el, „o societate liberă, fără clase şi educată". Ceea ce înţelege el prin „fără clase", la fel ca Arnold înaintea sa, este de fapt o societate subordonată propriilor lui valori liberale, specifice clasei de mijloc.

Într-un sens larg, opera lui Northorp Frye poate fi considerată „structuralistă" şi nu întîmplător este contemporană cu afirmarea structuralismului „clasic" în Europa. Structuralismul, aşa cum sugerează şi termenul, se ocupă de structură şi, mai exact, de analizarea legilor generale prin care aceasta funcţionează. Similar, Frye tinde să *reducă* fenomenele individuale la simple exemple ale acestor legi. Dar structuralismul propriu-zis conţine o doctrină specifică, pe care nu o găsim la Frye: credinţa că unităţile individuale ale unui sistem au o semnificaţie numai în virtutea relaţiilor stabilite între ele. Aceasta nu derivă din simpla credinţă că ar trebui să privim lucrurile dintr-un punct de vedere „structural". Putem analiza o poezie ca pe o „structură" şi să continuăm să tratăm fiecare element ca avînd mai mult sau mai puţin o semnificaţie proprie. Poate că poezia conţine o imagine a soarelui şi una a lunii, iar noi sîntem interesaţi de felul în care aceste

două imagini configurează împreună o structură. Dar devii structuralist cu drepturi depline doar cînd susţii că semnificaţia fiecărei imagini ţine exclusiv de relaţia în care intră cu cealaltă. Imaginile nu au o semnificaţie „substanţială", doar una „relaţională". Nu este necesar să cauţi în afara poeziei, în cunoştinţele pe care le ai despre soare şi lună, pentru a le explica. Ele se explică şi se definesc reciproc.

Permiteţi-mi să ilustrez aceasta printr-un exemplu simplu. Să spunem că analizăm o naraţiune în care un băiat pleacă de-acasă după o ceartă cu tatăl său, porneşte la drum printr-o pădure în miezul zilei şi alunecă într-o prăpastie adîncă. Tatăl porneşte în căutarea fiului, scrutează prăpastia, dar nu îl poate vedea din cauza întunericului. În acel moment, soarele se ridică exact deasupra, luminează adîncurile prăpastiei şi tatăl îşi poate salva fiul. După o împăcare plină de bucurie, se întorc acasă împreună.

Poate că această naraţiune nu este prea captivantă, însă are avantajul simplităţii. În mod cert poate fi interpretată în tot felul de moduri. Un critic psihanalist ar găsi cu siguranţă semne ale complexului lui Oedip în ea, arătînd că acea cădere a copilului în prăpastie este o pedeapsă pe care şi-o doreşte inconştient pentru cearta cu tatăl, poate o formă de castrare simbolică sau o refugiere simbolică în pîntecele mamei. Un critic umanist ar interpreta-o ca pe o pătrunzătoare dramatizare a conflictelor inerente relaţiilor umane. Un alt critic ar vedea în ea un îndelungat şi fără rost joc de cuvinte între *son* şi *sun**. Ceea ce ar face un critic structuralist ar fi să schematizeze naraţiunea printr-o diagramă. Prima unitate de sens – „copilul se ceartă cu tatăl" – ar putea fi rescrisă astfel: „cel slab se revoltă împotriva celui puternic". Mersul prin pădure al copilului este o mişcare în lungul unei axe orizontale, în opoziţie cu axa verticală „slab/puternic" sau „sus/jos", şi poate fi clasificată drept „mijloc". Căderea în prăpastie, un loc sub pămînt, înseamnă din nou „jos", iar soarele la zenit „sus". Luminînd fundul prăpastiei, soarele s-a lăsat „jos", inversînd astfel prima unitate de sens, unde „jos" se opunea lui „sus". Împăcarea dintre tată şi fiu reface echilibrul dintre „jos" şi „sus", iar drumul

* Joc banal de cuvinte între „soare" şi „fiu", pornind de la structura fonetică similară din limba engleză, care se pierde la traducerea în română (n. tr.).

spre casă, însemnînd „mijloc", marchează atingerea unei stări intermediare convenabile. Cu chipul îmbujorat de triumf, structuralistul își pune riglele în ordine și se îndreaptă spre următoarea poveste.

Ceea ce trebuie remarcat la acest tip de analiză este faptul că, precum formalismul, pune între paranteze adevăratul *conținut* al narațiunii și se oprește exclusiv asupra formei. Putem înlocui perechile opozitive tată/fiu, prăpastie/soare cu unele complet diferite și să avem *aceeași* narațiune. Atîta vreme cît se păstrează structura *relațiilor* dintre unități, nu contează ce elemente sînt selectate. Nu acesta însă este și cazul interpretărilor psihanalitice sau umaniste, care depind de elementele cu o anume semnificație *intrinsecă*, pe care, pentru a o înțelege, trebuie să recurgem la cunoștințele noastre despre lumea din afara textului. Desigur că, dintr-un anumit punct de vedere, soarele se află sus, iar prăpastia jos și, într-o oarecare măsură, ceea ce este ales drept „conținut" contează, dar, dacă luăm în considerare o structură narativă în care are importanță rolul simbolic al „termenului median" dintre două elemente, termenul median poate fi orice, de la o lăcustă pînă la o cascadă.

Relațiile dintre diferitele elemente ale unei povești pot fi de paralelism, opoziție, inversiune, echivalență și așa mai departe, iar, atîta vreme cît această structură de relații interne rămîne aceeași, unitățile individuale pot fi înlocuite. Mai pot fi semnalate încă trei aspecte ale acestei metode. În primul rînd, pentru structuralism nu contează dacă această poveste este un exemplu de literatură valoroasă. Metoda nu este interesată de valoarea culturală a obiectului său : orice, de la *Război și pace* la ziarul *War Cry*, poate servi drept exemplu. Metoda este analitică, nu evaluativă. În al doilea rînd, este un afront calculat la adresa simțului practic al realității. Refuză sensul „evident" al narațiunii, căutînd în schimb să izoleze anumite structuri „de adîncime" ale sale, care nu sînt vizibile la suprafață. Nu ia de bun textul, ci îl „înlocuiește" cu un cu totul alt tip de obiect. În al treilea rînd, dacă elementele componente ale textului pot fi înlocuite, putem spune, dintr-un anumit punct de vedere, că structura este „conținutul" narațiunii. Este același lucru cu a susține că narațiunea vorbește despre ea însăși : „subiectul" ei sînt propriile relații interne, propriile moduri de semnificare.

Structuralismul literar s-a dezvoltat în anii '60 ca o încercare de a aplica literaturii metodele și intuițiile fondatorului lingvisticii

structurale moderne, Ferdinand de Saussure. Din moment ce acum sînt disponibile multe prezentări cu caracter de popularizare ale cursului epocal al lui Saussure, *Curs de lingvistică generală* (1916), mă voi limita la a schiţa doar cîteva dintre ideile sale centrale. Saussure înţelegea limba ca pe un sistem de semne, care trebuia studiat „sincronic" – ca un sistem complet la un moment dat –, şi nu „diacronic", în evoluţia istorică. Fiecare semn era compus dintr-un „semnificant" (o imagine-sunet sau echivalentul său grafic) şi un „semnificat" (conceptul sau semnificaţia). Pentru un englez, cele trei semne negre *c – a – t* sînt un semnificant care evocă semnificatul *cat* [„pisică"]. Relaţia dintre semnificant şi semnificat este una arbitrară : nu există nici un motiv inerent pentru care aceste trei semne înseamnă *cat* decît convenţia istorică şi culturală. Comparaţi-l cu franţuzescul *chat*. Relaţia dintre întregul semn şi lucrul la care se referă (ceea ce Saussure numeşte „referent", adică animalul real, patruped şi cu blană) este de asemenea arbitrară. Fiecare semn din sistem are o semnificaţie numai în virtutea diferenţei faţă de celelalte. *Cat* semnifică ceva nu „prin el însuşi", ci pentru că nu este *cap* [„şapcă"], *cad* [„ticălos"] sau *bat* [„liliac"]. Nu contează felul în care se modifică semnificantul, atîta vreme cît îşi păstrează diferenţa faţă de ceilalţi semnificanţi ; poate fi pronunţat cu multe accente diferite, dacă se păstrează diferenţa. „În sistemul lingvistic", spune Saussure, „există numai diferenţe" : semnificaţia nu este imanentă semnului, ci este funcţională, rezultat al diferenţei faţă de celelalte semne. În cele din urmă, Saussure afirmă că lingvistica ar cădea pradă unei dezordini iremediabile dacă s-ar ocupa de vorbirea reală sau, aşa cum o numea el, *parole*. El nu era interesat să cerceteze ceea ce spun oamenii, ci structura obiectivă a semnelor, care făcea posibilă această vorbire şi pe care o numea *langue*. Saussure nu era interesat nici de obiectele reale despre care vorbeau oamenii : pentru a studia limba propriu-zisă, trebuiau puşi între paranteze referenţii semnelor, lucrurile pe care acestea le denotau.

Structuralismul este, în mare, o încercare de a aplica această teorie lingvistică unor obiecte şi activităţi diferite de limba însăşi. Putem înţelege un mit, un meci de lupte greco-romane, un sistem de înrudire tribală, un meniu de restaurant sau o pictură în ulei ca pe un sistem de semne, iar o analiză structuralistă va căuta să izoleze legile

care stau la baza lui, prin care aceste semne sînt combinate pentru a configura semnificaţii. Va ignora cu desăvîrşire ceea ce „spun", de fapt, textele, concentrîndu-se în schimb asupra relaţiilor lor interne unele cu altele. Structuralismul, aşa cum a spus Frederic Jameson, este o încercare „de a regîndi încă o dată totul din perspectiva lingvisticii"[2]. Este un simptom al faptului că limba, cu problemele, misterele şi implicaţiile ei, a devenit deopotrivă paradigmă şi obsesie pentru viaţa intelectuală a secolului al XX-lea.

Viziunea lingvistică a lui Saussure i-a influenţat pe formaliştii ruşi, deşi formalismul ca atare nu este chiar structuralist. El priveşte textele literare din punct de vedere „structural" şi suspendă atenţia acordată referentului pentru a analiza semnul însuşi, dar, în majoritatea studiilor sale, nu se ocupă în mod special de semnificaţie ca diferenţă sau de legile şi structurile „de adîncime" aflate la baza textelor literare. Cu toate acestea, unul dintre formaliştii ruşi, lingvistul Roman Jakobson, avea să fie cel care va asigura legătura dintre formalism şi structuralismul modern. Jakobson a fost conducătorul Cercului Lingvistic de la Moscova, un grup formalist fondat în 1915, iar în 1920 a emigrat în Praga, devenind unul dintre principalii teoreticieni ai structuralismului ceh. Cercul Lingvistic de la Praga a fost iniţiat în 1926 şi a supravieţuit pînă la izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial. Jakobson a emigrat a doua oară, de această dată în Statele Unite, unde l-a întîlnit pe antropologul francez Claude Lévi-Strauss în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, o relaţie intelectuală din care avea să se dezvolte o mare parte a structuralismului modern.

Influenţa lui Jakobson se resimte peste tot în formalism, structuralismul ceh şi lingvistica modernă. Contribuţia sa în cadrul poeticii, pe care o înţelegea ca o parte integrantă a lingvisticii, este aceea că „poeticul" constă mai ales în faptul că limbajul se află într-un anume tip de relaţie conştientă cu sine însuşi. Funcţia poetică a limbajului „constă în palpabilitatea semnelor", atrage atenţia asupra calităţii lor materiale, nelimitîndu-se la simpla lor utilizare pe post de monedă de schimb în comunicare. În cadrul funcţiei „poetice", semnul este despărţit de obiectul său : obişnuita relaţie dintre semn şi referent este perturbată, ceea ce îi permite semnului o oarecare independenţă ca obiect valoros prin sine însuşi. Pentru Jakobson, orice comunicare presupune şase elemente : un emiţător, un receptor, un mesaj pe care cei doi îl schimbă între ei, un cod împărtăşit, care face mesajul

inteligibil, un „contact" sau un mediu fizic al comunicării şi un „context" la care se referă mesajul. Fiecare dintre aceste elemente poate domina într-un anumit act de comunicare : văzut din punctul de vedere al emiţătorului, limbajul este „emotiv" sau expresiv pentru o anumită stare ; din punctul de vedere al receptorului, limbajul este „conativ" sau ţinteşte un anumit efect ; cînd comunicarea se referă la context, limbajul este „referenţial" ; dacă este orientat înspre codul însuşi, este „metalingvistic" (ca atunci cînd doi indivizi discută dacă se înţeleg reciproc), iar comunicarea centrată pe contactul însuşi este „fatică" (de exemplu, „Ei bine, în sfîrşit stăm şi noi de vorbă ! "). Funcţia „poetică" este dominantă cînd comunicarea este centrată pe mesajul însuşi : cînd cuvintele înseşi – nu ceea ce se spune, de către cine, în ce scop, în ce situaţie – sînt aduse în prim-planul atenţiei noastre[3].

Jakobson acordă o atenţie deosebită şi unei distincţii implicite la Saussure, cea între metaforic şi metonimic. În cazul metaforei, un semn este *înlocuit* cu un altul pentru că este într-un fel asemănător acestuia : *pasiunea* devine *flacără*. În cazul metonimiei, un semn este *asociat* cu un altul : *aripă* este asociat cu *avion* pentru că este o parte a acestuia, iar *cer* cu *avion* datorită contiguităţii fizice. Putem face metafore pentru că avem o serie de semne „echivalente" : *pasiune*, *flacără*, *iubire* şi aşa mai departe. Cînd vorbim sau scriem, selectăm semnele dintr-o întreagă serie de echivalenţe, iar apoi le combinăm pentru a forma o propoziţie. Totuşi, ceea ce se petrece în cazul poeziei este că acordăm atenţie „echivalenţelor" atît în procesul *combinării* cuvintelor, cît şi al selectării lor – alăturăm cuvinte care sînt echivalente din anumite puncte de vedere : semantic, ritmic, fonetic. De aceea, Jakobson poate spune, într-o celebră definiţie, că „funcţia poetică proiectează principiul echivalenţei de pe axa selecţiei pe axa combinării"[4]. O altă modalitate de a spune acest lucru este că, în poezie, „asemănarea se adaugă contiguităţii" : cuvintele nu sînt alăturate doar pentru ideile pe care le transmit, precum în vorbirea obişnuită, ci în virtutea unor structuri de asemănare, opoziţie, paralelism şi aşa mai departe, create prin sunet, semnificaţie, ritm şi conotaţii. Unele forme literare – proza realistă, de exemplu – tind să fie metonimice, relaţionînd semnele prin intermediul asocierii dintre ele ; alte forme, precum poezia romantică şi simbolistă, sînt profund metaforice[5].

Şcoala lingvistică de la Praga – Jakobson, Jan Mukařovski, Felix Vodička şi alţii – reprezintă un fel de tranziţie de la formalism la structuralismul modern. Aceştia au dezvoltat ideile formaliştilor, dar le-au sistematizat mai ferm în cadrul lingvisticii saussuriene. Poeziile erau înţelese ca „structuri funcţionale", în care semnificanţii şi semnificaţii sînt subordonaţi unui singur set de relaţii complexe. Aceste semne trebuie analizate prin ele însele, nu ca reflectare a unei realităţi exterioare : accentul pus de Saussure pe relaţia arbitrară dintre semn şi referent, dintre cuvînt şi lucru facilita desprinderea textului de context şi transformarea sa într-un obiect autonom. Cu toate acestea, opera literară continua să fie legată de lume prin conceptul formalist al „defamiliarizării" : arta înstrăinează şi subminează sistemele de semne convenţionale, ne constrînge să fim atenţi la procesul material al limbajului însuşi, reînnoindu-ne astfel percepţiile. Necreditînd aprioric limbajul, ne transformăm şi propria conştiinţă. Totuşi, mai mult decît formaliştii, structuraliştii cehi au subliniat unitatea structurală a operei : elementele sale trebuiau înţelese ca funcţii ale unui întreg dinamic, în care un singur nivel al textului (ceea ce Şcoala de la Praga numea „dominant") acţiona ca influenţa determinantă care le „deforma" sau le atrăgea în propriul cîmp de forţă pe toate celelalte.

Pînă aici, structuraliştii praghezi nu par mai mult decît o variantă ceva mai ştiinţifică a New Criticism-ului, iar în această sugestie există un sîmbure de adevăr. Dar, deşi artefactul urma să fie văzut ca un sistem închis, ceea ce îl *făcea să fie* artefact era o chestiune de circumstanţe sociale şi istorice. Conform lui Jan Mukařovski, opera de artă este percepută ca atare numai aşezată într-un context de semnificaţii mai larg, numai ca o „deviere" sistematică de la o normă lingvistică. Pe măsură ce acest fundal se modifică, şi interpretarea şi evaluarea operei se modifică în consecinţă, pînă într-acolo încît opera poate înceta să mai fie percepută ca operă de artă. Nu există nimic, susţine Jan Mukařovski în *Funcţia estetică, norma şi valoarea ca fapte sociale* (1936), care să aibă o funcţie estetică independent de spaţiu, de timp sau de persoana care judecă şi nimic care să nu aibă o asemenea funcţie în condiţii favorabile. Mukařovski distinge între „artefactul material", care este obiectul fizic al cărţii, picturii sau sculpturii, şi „obiectul estetic", care există numai în interpretarea umană a acestui fapt fizic.

Odată cu studiile şcolii de la Praga, termenul *structuralism* ajunge să fuzioneze mai mult sau mai puţin cu termenul *semiotică*. „Semiotica" sau „semiologia" înseamnă studiul sistematic al semnelor, iar cu aceasta se ocupă structuraliştii. Însuşi cuvîntul *structuralism* indică o *metodă* de cercetare ce poate fi aplicată unei game largi de obiecte, de la meciurile de fotbal la modurile economice de producţie; „semiotica" denotă mai curînd un anume *cîmp* de studiu, cel al sistemelor care ar putea fi privite ca semne, în sensul comun al termenului: poezii, ciripitul păsărilor, semafoare, simptome medicale şi aşa mai departe. Dar cele două concepte se intersectează, din moment ce structuralismul se ocupă de ceva care nu e înţeles în mod uzual ca un sistem de semne şi îl tratează de parcă ar fi astfel – relaţiile de rudenie din societăţile tribale, de exemplu –, în vreme ce semiotica foloseşte de obicei metode structuraliste.

Fondatorul american al semioticii, filosoful C.S. Peirce, distingea trei tipuri fundamentale de semne: semnele „iconice", în care semnul seamănă într-un fel cu referentul (o fotografie şi o persoană, de exemplu), semnele „indexicale", în care semnul este asociat cu obiectul al cărui semn este (fumul cu focul, petele cu pojarul) şi semnele „simbolice", în vreme ce, pentru Saussure, semnul este doar arbitrar sau convenţional legat de referent. Semiotica preia această clasificare, alături de multe altele: distinge între „denotaţie" (obiectul la care trimite semnul) şi „conotaţie" (alte semne asociate cu semnul în cauză); între coduri (structurile guvernate de legi care produc semnificaţii) şi mesajele transmise cu ajutorul lor; între „paradigmatic" (o clasă de semne care se pot înlocui reciproc) şi „sintagmatic" (unde semnele sînt alăturate astfel încît să formeze un „lanţ"). Ea vorbeşte despre „metalimbaje", în care un sistem de semne denotă un alt sistem de semne (relaţia dintre critica literară şi literatură, de exemplu), despre semnele „polisemice", care au mai mult de un sens, şi despre multe alte concepte tehnice. Pentru a vedea cum arată în practică o astfel de analiză, putem să ne oprim pe scurt asupra operei principalului semiotician sovietic al aşa-zisei şcoli de la Tartu, Iuri Lotman.

În studiile sale *The Structure of the Artistic Text* [*Structura textului artistic*] (1970) şi *The Analysis of the Poetic Text* [*Analiza textului poetic*] (1972), Lotman defineşte textul poetic drept un sistem stratificat,

în care semnificaţia există numai contextual, guvernată de seturi de similarităţi şi opoziţii. Diferenţele şi paralelismele din text sînt ele însele termeni relativi şi pot fi percepute numai relaţional. În poezie, natura semnificantului, structurile fonetice şi de ritm derivate din aranjarea în pagină sînt cele care determină semnificatul. Un text poetic este „saturat semantic", condensînd mai multă informaţie decît oricare alt tip de discurs, dar, în vreme ce în teoria modernă a comunicării, în general, o creştere a volumului de informaţie conduce la o scădere a „comunicării" (întrucît nu pot „înmagazina" tot ceea ce îmi spui cu atîta zel), acest lucru nu e valabil şi în cazul poeziei, datorită felului unic de organizare internă. Poezia are o minimă „redundanţă" - acele semne care există în discurs pentru a facilita comunicarea, nu pentru a transmite informaţii –, dar reuşeşte totuşi să producă o serie de mesaje mult mai fertile decît oricare altă formă de limbaj. Poezia e proastă cînd nu transmite mare lucru, căci, după cum remarcă Lotman, „informaţia înseamnă frumuseţe". Fiecare text literar este compus din mai multe „sisteme" (lexical, grafic, metric, fonologic etc.) şi îşi obţine efectele din interacţiunile şi tensiunile constante dintre acestea. Fiecare sistem ajunge să reprezinte o „normă" de la care celelalte deviază, stabilind un cod al aşteptărilor pe care acestea le depăşesc. De exemplu, metrul creează un anume tipar pe care sintaxa poeziei îl poate încălca şi viola. În acest mod, fiecare sistem din text le „defamiliarizează" pe celelalte, încălcîndu-le regularitatea şi scoţîndu-le mai puternic în relief. De exemplu, percepţia noastră asupra structurii gramaticale a poeziei ne poate amplifica puterea de pătrundere a semnificaţiilor. Chiar atunci cînd un sistem ameninţă să devină prea previzibil, un altul îl intersectează pentru a-l dinamita într-o nouă viaţă. Dacă două cuvinte sînt asociate datorită faptului că sună cam la fel sau datorită poziţiei lor similare în schema metrică, aceasta va conduce la o conştiinţă acută a similarităţii sau diferenţei dintre semnificaţiile lor. Opera literară îmbogăţeşte continuu şi transformă simplul sens din dicţionar, generînd noi semnificaţii prin ciocnirea şi condensarea diferitelor sale „niveluri". Şi, cum oricare două cuvinte pot fi juxtapuse în baza unei proprietăţi echivalente, această posibilitate este mai mult sau mai puţin limitată. Fiecare cuvînt din text este legat printr-o întreagă serie de structuri formale de alte cîteva cuvinte, iar semnificaţia sa este astfel întotdeauna

„supradeterminată”, întotdeauna rezultatul mai multor determinanţi care lucrează împreună. Un cuvînt individual se poate lega de un altul printr-o asonanţă, de un al treilea printr-o echivalenţă sintactică, de un al patrulea printr-un paralelism morfologic etc. Astfel, fiecare semn participă simultan la mai multe „structuri paradigmatice” sau sisteme, iar această complexitate este compusă în mare parte din lanţurile „sintagmatice” de asociere, din structurile „orizontale”, nu „verticale” în care semnele apar.

Astfel, textul poetic este, pentru Lotman, un „sistem de sisteme”, o relaţie între relaţii. Este cea mai complexă formă de discurs imaginabilă, condensînd mai multe sisteme, fiecare conţinînd propriile-i tensiuni, paralelisme, repetiţii şi opoziţii şi modificîndu-le continuu pe celelalte. De fapt, o poezie poate fi doar recitită, nu citită, din moment ce unele structuri ale sale pot fi percepute doar retrospectiv. Poezia activează întregul corp al semnificantului, forţează cuvîntul să lucreze la cote maxime, sub presiunea puternică a cuvintelor din vecinătatea sa sintactică şi astfel să îşi elibereze potenţialul cel mai valoros. Orice percepem din text este perceput numai prin contrast şi diferenţă : un element care nu se află într-o relaţie diferenţială cu un altul rămîne invizibil. Chiar *absenţa* anumitor procedee poate produce semnificaţie : dacă acele coduri generate de operă ne-au determinat să ne aşteptăm la o rimă sau la un final fericit care nu se concretizează, „procedeul minus”, cum îl numeşte Lotman, poate fi un element semnificant la fel de eficient ca oricare altul. Într-adevăr, opera literară este o continuă generare şi înşelare a aşteptărilor, o interacţiune complexă a regularului şi a aleatoriului, a normelor şi a devierilor, a structurilor catacretice şi a defamiliarizărilor dramatice.

În ciuda acestei bogăţii unice verbale, Lotman nu crede că poezia sau literatura pot fi definite prin proprietăţile lor lingvistice inerente. Semnificaţia textului nu este doar o chestiune internă : ea există şi în relaţia textului cu sisteme mai largi de semnificaţii, cu alte texte, coduri şi norme din literatură şi societate privite în ansamblu. Semnificaţia sa variază şi în funcţie de „orizontul de aşteptări” al cititorului : Lotman a învăţat bine lecţia teoriei receptării. Cititorul este cel care, în virtutea unor „coduri de receptare” avute la dispoziţie, identifică un element al operei drept „procedeu” ; acesta nu este doar o trăsătură internă, ci una percepută printr-un cod anume

şi pe un fundal textual bine definit. Ceea ce este procedeu poetic pentru o persoană poate fi vorbire curentă pentru alta.

Din toate acestea se observă că a existat o evidentă importantă evoluţie a criticii literare de la începuturile sale, cînd critica se rezuma la a se înfiora în faţa frumuseţii imaginaţiei. Ceea ce reprezintă, de fapt, semiotica este critica literară transformată de lingvistica structurală într-o întreprindere mai disciplinată şi mai puţin impresionistă, care, aşa cum susţine Lotman, este *mult* mai receptivă la bogăţia formei şi a limbajului decît majoritatea criticii literare tradiţionale. Dar, dacă structuralismul a transformat studiul poeziei, a revoluţionat şi studiul naraţiunii. S-a creat chiar o întreagă ştiinţă literară nouă – naratologia –, ai cărei cei mai influenţi practicieni au fost lituanianul A.J. Greimas, bulgarul Tzvetan Todorov şi criticii francezi Gérard Genette, Claude Bremond şi Roland Barthes. Analiza structuralistă modernă a naraţiunii a început cu studiile de pionierat referitoare la mit ale antropologului structural francez Claude Lévi-Strauss, care vedea în mituri aparent diferite variaţii pe cîteva teme de bază. În spatele imensei eterogenităţi a miturilor se află anumite structuri constante universale, la care putea fi redus orice mit. Miturile sînt un fel de limbaj : pot fi împărţite în unităţi individuale (miteme) care, asemenea unităţilor fonetice de bază ale limbajului (foneme), dobîndesc o semnificaţie numai cînd sînt combinate în anumite moduri. Legile care stau la baza acestor combinaţii pot fi văzute ca un fel de gramatică, un set de relaţii ascunse în spatele suprafeţei naraţiunii, care constituie adevărata „semnificaţie" a mitului. Aceste relaţii, consideră Lévi-Strauss, sînt inerente gîndirii umane înseşi, aşa că, studiind un mit, acordăm mai puţină atenţie conţinutului narativ şi ne concentrăm asupra operaţiilor mentale universale care îl structurează. Aceste operaţii mentale, precum producerea opoziţiilor binare, sînt într-un fel esenţa mitului : ele sînt procedee cu ajutorul cărora gîndim, modalităţi de a clasifica şi organiza realul, şi acesta, nu nararea unei anume poveşti, este scopul lor. Acelaşi lucru, crede Lévi-Strauss, poate fi afirmat şi despre sistemele totemice şi de rudenie, care sînt mai puţin instituţii sociale şi religioase şi mai mult reţele de comunicare, coduri care permit transmiterea „mesajelor". Gîndirea care construieşte acest raţionament nu îi aparţine subiectului individual : miturile se gîndesc pe ele însele prin intermediul popoarelor,

nu invers. Nu îşi au originea într-o conştiinţă anume şi nici nu au o ţintă precisă. Aşadar, una dintre urmările structuralismului este „descentrarea" subiectului individual, care nu mai poate fi privit ca sursa ori finalitatea semnificaţiei. Miturile au o existenţă colectivă cvasiobiectivă, îşi urmăresc propria „logică concretă" cu o nepăsare supremă faţă de inconsecvenţa gîndirii individuale şi reduc orice semn al unei conştiinţe individuale la o simplă funcţie a lor.

Naratologia constă în generalizarea acestui model dincolo de „textele" nescrise ale mitologiei tribale, cuprinzînd şi alte tipuri de poveşti. Formalistul rus Vladimir Propp deschisese promiţător calea cu *Morfologia basmului* (1928), ce reduce cu îndrăzneală toate basmele la şapte „sfere de acţiune" şi treizeci şi unu de elemente fixe sau „funcţii". Orice basm individual nu face decît să combine aceste „sfere de acţiune" (eroul, adjuvantul, personajul negativ, personajul în căutarea căruia se pleacă etc.) în moduri specifice. Drastic economic, aşa cum era acest model, el încă mai putea fi redus. Considerînd că schema lui Propp este tot prea empirică, *Semantica structurală* (1966) a lui A.J. Greimas reuşeşte să o abstractizeze şi mai mult prin conceptul de *actant*, care nu este nici un anume moment al poveştii, nici un personaj, ci o unitate structurală. Cei şase actanţi – subiectul şi obiectul, mandatarul şi destinatarul, adjuvantul şi oponentul – pot subsuma diferitele sfere de acţiune ale lui Propp şi se pot îndrepta spre o mai mare simplitate elegantă. Tzvetan Todorov încearcă o analiză „gramaticală" similară a *Decameronului* lui Boccaccio, în care personajele sînt văzute ca substantive, atributele lor ca adjective, iar acţiunile lor ca verbe. Fiecare poveste a *Decameronului* poate fi văzută ca o frază amplă, combinînd aceste unităţi în diferite moduri. Şi, aşa cum opera ajunge astfel să vorbească despre propria structură cvasilingvistică, în mod similar, pentru structuralism, fiecare operă literară, părînd că descrie o anume realitate externă, aruncă pe furiş o privire piezişă propriilor procese de construcţie. În ultimă instanţă, structuralismul nu numai că regîndeşte totul, de data aceasta, ca limbaj, dar o face de parcă limbajul însuşi ar fi chiar materia subiectului său.

Pentru a avea o imagine clară a naratologiei, ne putem îndrepta în final spre studiile lui Gérard Genette. În *Narrative Discourse* [*Discursul narativ*] (1972), Genette propune o distincţie în cadrul naraţiunii

între: *povestire*, prin care înţelege ordinea în care s-au petrecut evenimentele în text; *istorie*, ce reprezintă ordinea în care acele evenimente s-au întîmplat „cu adevărat", aşa cum putem deduce din text; *naraţiune*, care se referă la însuşi actul narării. Primele două categorii sînt echivalente cu o distincţie a formaliştilor ruşi între „subiect" şi „fabulă": o povestire poliţistă se deschide cu descoperirea unui cadavru şi, în cele din urmă, dezvăluie felul în care crima a avut loc, dar această desfăşurare a evenimentelor – subiectul – răstoarnă „fabula" sau adevărata cronologie a acţiunii. Genette identifică cinci categorii centrale ale analizei narative. „Ordinea" se referă la succesiunea temporală a naraţiunii, la felul în care poate opera prin prolepsă (anticipare), analepsă (amintire) sau anacronie, care se referă la incongruenţele dintre „fabulă" şi „subiect". „Durata" semnifică felul în care naraţiunea poate omite unele episoade, le poate dezvolta, rezuma, suspenda temporar etc. „Frecvenţa" vizează faptul dacă un eveniment s-a petrecut o dată în „fabulă" şi este narat o dată, dacă s-a întîmplat o dată şi este narat de mai multe ori, s-a întîmplat de mai multe ori şi este narat în repetate rînduri sau s-a întîmplat de mai multe ori şi este narat o singură dată. Categoria „modului" se subîmparte în „distanţă" şi „perspectivă". Distanţa vizează relaţia în care se află naraţiunea cu propriile procedee: e o chestiune ce ţine de spunerea poveştii (*diegesis*) sau de reprezentarea ei (*mimesis*), naraţiunea este scrisă în stil direct, indirect sau indirect liber? „Perspectiva" denumeşte tradiţionalul „punct de vedere" şi poate fi, la rîndul ei, subîmpărţită în diferite moduri: naratorul poate şti mai mult decît personajele, mai puţin sau la fel de mult; naraţiunea poate fi „cu focalizare zero", spusă de un narator omniscient exterior acţiunii, sau cu „focalizare internă", spusă de un singur personaj dintr-o poziţie fixă, din mai multe poziţii sau puncte de vedere ale personajelor. Există şi posibilitatea unei forme de „focalizare externă", în care naratorul ştie mai puţin decît personajele. În cele din urmă, există şi categoria „vocii", care se referă la însuşi actul narării, la ce fel de narator şi naratar sînt implicaţi. Aici sînt posibile mai multe combinaţii între „timpul narării" şi „timpul naraţiunii", între acţiunea de a nara povestea şi evenimentele narate: putem povesti înainte, după sau (ca în romanul epistolar) în timp ce evenimentul se petrece. Naratorul poate fi „heterodiegetic" (absent din

propria naraţiune), „homodiegetic" (face parte din naraţiune, ca în cazul naraţiunilor la persoana I) sau „autodiegetic" (nu doar că face parte din naraţiune, ci este şi personajul principal). Acestea sînt doar cîteva dintre clasificările lui Genette, dar un aspect important al discursului asupra căruia ni se atrage atenţia este diferenţa dintre *narare* – actul şi procesul prin care spunem o poveste – şi *naraţiune* – ceea ce se povesteşte propriu-zis. Cînd spun o poveste despre mine însumi, ca în cazul autobiografiei, „eul" care narează pare identic cu „eul" cel despre care narez dintr-un punct de vedere, dar diferit dintr-altul. Mai tîrziu, vom vedea cum acest paradox are implicaţii interesante dincolo de literatură.

Care sînt cîştigurile structuralismului ? Pentru început, reprezintă o *demistificare* neînduratoare a literaturii. După Greimas şi Genette, este mai dificil să auzi tăişul săbiilor în versul al treilea sau să ştii cum e să fii o sperietoare de ciori după ce citeşti poezia *The Hollow Men* [*Oamenii găunoşi*]. Limbajul subiectiv neglijent a fost puternic cenzurat de o critică ce recunoştea faptul că opera literară, ca oricare alt produs al limbajului, este un *construct*, ale cărui mecanisme pot fi clasificate şi analizate la fel ca obiectele oricărei alte ştiinţe. Prejudecata romantică privind poezia, potrivit căreia, precum o persoană, ea ascunde o esenţă vitală, un suflet de care este lipsit de curtoazie să te atingi, a fost demascată cu insolenţă drept un fel de teologie camuflată, o teamă suspicioasă de o cercetare raţională, care a transformat literatura într-un fetiş şi a întărit autoritatea unei elite critice sensibile „în mod natural". Mai mult, metoda structuralistă interoga implicit pretenţia literaturii de a fi o formă unică de discurs : dacă structurile de adîncime puteau fi scoase la suprafaţă atît din scrierile lui Mickey Spillane, cît şi din cele ale lui Sir Philip Sidney, ba chiar erau aceleaşi, literaturii nu îi mai putea fi atribuit cu uşurinţă un statut ontologic privilegiat. Odată cu începuturile structuralismului, lumea marilor esteticieni şi a eruditilor literari umanişti din secolul al XX-lea – lumea lui Croce, Curtius, Auerbach, Spitzer şi Wellek – părea să fie una al cărei timp a trecut[6]. Aceştia, cu uluitoarea lor erudiţie, cu puterea de pătrundere imaginativă şi cu şirul lor cosmopolit de aluzii, apăreau dintr-odată, într-o perspectivă istorică, drept luminile unui umanism european elitist care preceda

agitaţia şi conflagraţia de la jumătatea secolului al XX-lea. Era evident că o astfel de cultură bogată nu ar mai putea exista, că aveam de ales între a învăţa ceva din ea şi a merge mai departe sau a ne agăţa nostalgic de rămăşiţele ei din prezent, denunţînd o „lume modernă" în care volumele broşate anunţă moartea culturii elitiste şi în care nu mai există servitori care să îţi păzească uşa în timp ce citeşti în singurătate.

Accentul pus de structuralism pe caracterul „construit" al sensului dat de fiinţa umană reprezintă un progres important. Sensul nu este nici o experienţă personală, nici o întîmplare hărăzită de divinitate : este produsul unor sisteme comune de semnificare. Încrezătoarea credinţă burgheză conform căreia subiectul individual izolat este sursa şi originea tuturor sensurilor a primit o lovitură dură : limba îl precedă pe individ şi e mult mai puţin produsul acestuia decît individul este produsul ei. Sensul nu este „natural", ceva care ţine doar de privit şi văzut, şi nici ceva stabilit o dată pentru totdeauna ; felul în care interpretăm lumea este o funcţie a limbajelor pe care le avem la dispoziţie, iar acestea nu au nimic imuabil în ele. Sensul nu este ceva împărtăşit intuitiv de oamenii de oriunde şi apoi articulat în limbile şi tipurile lor de scriere : semnificaţia pe care cineva o poate articula ţine de tipul de scriere sau de limbă în care acesta se naşte. Aici se observă începuturile unei teorii a semnificaţiei sociale şi istorice ale cărei implicaţii aveau să fie bine înrădăcinate în gîndirea contemporană. Era imposibil să mai concepi realul ca pe ceva cu existenţă obiectivă, o ordine fixă a lucrurilor pe care limbajul doar o reflectă. În baza acestei credinţe, exista o legătură naturală între cuvînt şi lucru, un set dat de corespondenţe între aceste două sfere. Limbajul nostru ne arată lumea aşa cum este, ceea ce nu putea fi interogat. Această concepţie raţionalistă sau empiristă asupra limbajului a avut mult de suferit odată ce a încăput pe mîna structuralismului : căci dacă, aşa cum a susţinut Saussure, relaţia dintre semn şi referent este una arbitrară, cum s-ar mai susţine orice teorie a cunoaşterii bazată pe „corespondenţă" ? Realitatea nu era reflectată de limbaj, ci *produsă* de el : era un fel anume de a modela lumea, puternic dependent de sistemele de semne avute la dispoziţie sau, mai exact, care ne aveau pe noi la dispoziţie. Aşa că a început să apară suspiciunea că structuralismul nu era o formă de empirism,

ci de idealism filosofic, iar viziunea sa asupra realului ca produs funciar al limbajului era doar ultima variantă a doctrinei idealist-clasice care afirma că lumea este constituită de conştiinţa umană.

Structuralismul a scandalizat *establishment*-ul literar cu nepăsarea arătată individualului, cu abordarea sa clinică faţă de misterele literaturii şi evidenta incompatibilitate cu judecata de bun-simţ. Faptul că structuralismul jigneşte judecata de bun-simţ a fost dintotdeauna un punct în plus în favoarea lui. Bunul-simţ susţine că, în general, lucrurile au o singură semnificaţie şi că, de obicei, aceasta este înscrisă pe obiectele întîlnite. Lumea este în mare măsură aşa cum o percepem noi, iar modul nostru de a o percepe este cel natural, evident. Ştim că soarele se învîrteşte în jurul pămîntului pentru că asta vedem. În diferite momente ale istoriei, judecata de bun-simţ a dictat arderea vrăjitoarelor, spînzurarea hoţilor de oi şi evitarea evreilor de teama unei contaminări fatale, dar această afirmaţie nu este de bun-simţ prin ea însăşi, din moment ce judecata de bun-simţ este variabilă istoric. Gînditorii care au susţinut că semnificaţia aparentă nu este în mod necesar şi cea reală au fost întîmpinaţi cu batjocură : după Copernic a urmat Marx, care pretindea că adevărata semnificaţie a proceselor sociale se afla „în spatele" agenţilor individuali, iar lui Marx i-a urmat Freud, care afirma că adevăratele semnificaţii ale cuvintelor şi acţiunilor noastre nu transpar la nivelul conştientului. Structuralismul este moştenitorul modern al acestei credinţe conform căreia realitatea şi percepţia noastră asupra ei nu se află într-o relaţie de congruenţă, astfel că ameninţă siguranţa ideologică a celor care îşi doresc să aibă lumea sub control, să îi înscrie pe chip unica semnificaţie pe care aceasta să le-o livreze prin oglinda imaculată a limbii lor. El subminează empirismul literaţilor umanişti – credinţa că ceea ce este trăit este cel mai „real" şi că cea mai bogată, mai subtilă şi mai complexă trăire este cea oferită de literatura însăşi. Asemenea lui Freud, structuralismul devoalează şocantul adevăr potrivit căruia pînă şi cea mai intimă trăire este rezultatul unei structuri.

Am afirmat că structuralismul conţine *in nuce* o teorie a semnificaţiei sociale şi istorice, dar nu toate aceste potenţialităţi au putut germina. Căci, dacă sistemele de semne prin care indivizii trăiesc pot fi înţelese ca fiind variabile din punct de vedere cultural, nu acelaşi lucru se poate spune şi despre legile care stau la baza modului de

funcţionare al acestor sisteme. Pentru cele mai „radicale" forme de structuralism, ele erau universale, încastrate într-o gîndire colectivă, transcendentă oricărei culturi specifice, iar Lévi-Strauss credea că sînt înrădăcinate chiar în structurile creierului uman. Într-un cuvînt, structuralismul era îngrozitor de anistoric : legile gîndirii pe care pretindea că le poate identifica - paralelismele, opoziţiile, inversiunile şi toate celelalte - vizau un nivel de generalitate destul de îndepărtat de diferenţele concrete ale istoriei umanităţii. De la această înălţime olimpiană, toate tipurile de gîndire păreau destul de asemănătoare. După descrierea sistemelor de legi care stau la baza unui text literar, tot ce îi rămînea de făcut structuralistului era să stea cu braţele încrucişate şi să se întrebe ce să facă în continuare. Nici nu putea fi vorba despre relaţionarea operei cu realităţile de care se ocupa, despre condiţiile care au produs-o sau despre cititorii reali care o analizau, din moment ce gestul fondator al structuralismului fusese să pună între paranteze aceste realităţi. Pentru a dezvălui adevărata natură a limbajului, Saussure, aşa cum am văzut, trebuia ca mai întîi să reprime sau să uite despre ce era vorba : referentul sau obiectul real denotat de semn era suspendat astfel încît structura semnului să poată fi mai bine analizată. Este demn de remarcat cît de asemănător este acest gest cu punerea între paranteze a obiectului real de la Husserl pentru a putea înţelege mai îndeaproape felul în care gîndirea îl percepe. Structuralismul şi fenomenologia, deşi diferă în punctele lor principale, pornesc ambele din actul ironic de respingere a lumii materiale, pentru a avea o şi mai acută conştiinţă a ei. Pentru oricine crede că există şi o importantă latură *practică* a conştiinţei, indisolubil legată de modurile în care acţionăm în şi asupra realităţii, orice astfel de mişcare va fi în mod sigur autodistructivă. Este ca şi cînd am ucide o persoană pentru a-i putea observa mai bine circulaţia sîngelui.

Dar nu era vorba numai despre a lăsa în afară ceva atît de general precum „lumea" : era vorba despre descoperirea unei mici certitudini într-o lume în care certitudinea părea dificil de găsit. Prelegerile care fac parte din *Cursul de lingvistică generală* al lui Saussure au fost ţinute în inima Europei între anii 1907 şi 1911, în pragul unei prăbuşiri istorice pe care autorul nu a apucat să o vadă. Aceştia sînt exact anii în care Edmund Husserl îşi formula principalele doctrine

ale fenomenologiei, într-un centru european nu departe de Geneva lui Saussure. Cam tot atunci sau ceva mai tîrziu, marii scriitori ai secolului al XX-lea - Yeats, Eliot, Pound, Lawrence, Joyce - îşi elaborau propriile sisteme simbolice închise, în care Tradiţia, teozofia, principiul masculin şi cel feminin, medievalismul şi mitologia aveau să constituie cheile de boltă ale unor structuri „sincronice" complete, modele exhaustive pentru controlul şi explicarea realităţii istorice. Saussure însuşi avea să postuleze existenţa unei „conştiinţe colective" care se află la baza sistemului construit în jurul conceptului de *langue*. Nu sînt greu de observat fuga de istoria contemporană şi recursul la mit în cazul marilor scriitori ai literaturii engleze. Sînt însă mai puţin evidente într-un manual de lingvistică structurală sau într-un fragment ezoteric de filosofie.

Locul unde *sînt* însă mai evidente îl constituie probabil stinghereala structuralismului în privinţa schimbării istorice. Saussure înţelegea dezvoltarea limbii ca pe o succesiune de sisteme sincronice, precum oficialul de la Vatican care a declarat că, indiferent dacă pronunţarea iminentă a Papei în problema contracepţiei va confirma sau va infirma poziţia anterioară a Bisericii, aceasta va fi schimbat o stare de certitudine cu alta. Pentru Saussure, schimbarea istorică era ceva care tulbura elementele individuale ale unei limbi şi doar în acest mod indirect putea afecta întregul : limba înţeleasă ca un întreg se reorganiza pentru a se acomoda cu aceste perturbări, aşa cum înveţi să trăieşti cu un picior de lemn sau aşa cum Tradiţia lui T.S. Eliot primea în clubul select noua capodoperă. În spatele acestui model lingvistic se află o viziune bine definită asupra societăţii umane : schimbarea înseamnă perturbare şi dezechilibru într-un sistem prin excelenţă lipsit de conflicte, care va ezita o clipă, apoi îşi va recîştiga echilibrul şi va integra schimbarea în ritmul său normal. Pentru Saussure, schimbarea lingvistică pare o chestiune accidentală : se petrece „pe nevăzute", iar formaliştilor de mai tîrziu le-a revenit misiunea de a explica felul în care ea poate fi înţeleasă sistematic. Jakobson, împreună cu colegul său Iuri Tînianov, considera că istoria literaturii însăşi formează un sistem în care, la un moment dat, unele forme şi genuri sînt „dominante", iar altele subordonate. Dezvoltarea literaturii se petrecea prin schimbări în acest sistem ierarhic, astfel încît o formă care fusese dominantă devenea subordonată sau invers.

Dinamica acestui proces era „defamiliarizarea" : dacă o formă literară dominantă s-a învechit şi a devenit „imperceptibilă" – de exemplu, dacă procedeele sale au fost preluate de un subgen precum presa de succes, estompînd prin aceasta diferenţa sa faţă de astfel de discursuri –, o formă subordonată anterior ar apărea la suprafaţă, pentru a „defamiliariza" această situaţie. Schimbarea istorică ţinea de o regrupare treptată a elementelor fixe din sistem : nimic nu dispare, ci doar îşi schimbă forma, modificîndu-şi relaţia cu celelalte elemente. Istoria unui sistem, comentează Jakobson şi Tînianov, este la rîndul ei un sistem : diacronia poate fi analizată sincronic. Societatea însăşi era formată dintr-o întreagă serie de sisteme (sau „serii", cum le numesc formaliştii), fiecare fiind guvernat de propriile legi interne şi evoluînd într-o autonomie relativă faţă de celelalte. Existau totuşi „corelaţii" între diferitele serii : în orice moment, seria literară avea la dispoziţie mai multe căi posibile pe care să le urmeze, dar cea aleasă era rezultatul corelaţiilor dintre sistemul literar şi celelalte serii istorice. Aceasta nu este o sugestie preluată de toţi structuraliştii de mai tîrziu : în abordarea lor hotărît „sincronică" a obiectului de studiu, schimbarea istorică devenea uneori ceva la fel de misterios inexplicabil precum simbolul romanticilor.

Structuralismul s-a distanţat din multe puncte de vedere de critica literară convenţională, rămînînd însă legat de ea în multe alte privinţe. Preocuparea sa pentru limbaj era, aşa cum am văzut, radicală prin implicaţiile sale, dar, în acelaşi timp, era şi o obsesie bine-cunoscută a universitarilor. Oare limbajul era totul ? Cum rămîne cu munca, sexualitatea sau puterea politică ? Aceste realităţi ar putea fi incluse inevitabil în discurs, deşi fără îndoială că nu erau reductibile la el. Ce fel de condiţii politice au determinat această radicală punere în prim-plan a limbajului ? Oare concepţia structuralistă a textului literar ca un sistem închis diferea cu mult de concepţia New Criticism-ului, care îl înţelegea ca un obiect izolat ? Ce se petrecuse cu acel concept de literatură ca *practică* socială, ca o formă de *producţie* ireductibilă la produsul în sine ? Structuralismul putea diseca acel produs, dar refuza să se întrebe asupra condiţiilor reale ale producerii sale, din moment ce aceasta ar putea însemna o cedare în faţa mitului unei „origini". Structuraliştii nu erau interesaţi nici de felul în care produsul era consumat în realitate – de ceea ce se întîmplă atunci cînd oamenii chiar citesc literatură, ce rol joacă

aceste opere în ansamblul relaţiilor sociale. Mai mult, oare accentul pus de structuralism pe natura *integrată* a unui sistem de semne era doar o altă variantă a operei ca „unitate organică"? Lévi-Strauss vorbea despre mituri ca rezolvări imaginare ale unor contradicţii reale sociale; Iuri Lotman s-a folosit de imaginarul ciberneticii pentru a arăta felul în care poezia formează o complexă totalitate organică; şcoala de la Praga a dezvoltat o concepţie „funcţionalistă" a operei, în care toate părţile lucrează inexorabil împreună pentru binele întregului. Critica tradiţionalistă redusese uneori opera literară la o simplă fereastră spre psihismul autorului; structuralismul părea să facă din ea o fereastră spre o gîndire universală. „Materialitatea" textului, procesele sale lingvistice detaliate erau în pericol de a fi abolite: „suprafaţa" unui text nu era decît reflectarea obedientă a adîncimilor sale ascunse. Ceea ce Lenin a numit cîndva „realitate a aparenţelor" risca să fie trecut cu vederea: toate proprietăţile de „suprafaţă" ale unei opere puteau fi reduse la o „esenţă", un singur sens central care pătrundea în toate elementele operei, iar această esenţă nu mai era spiritul autorului şi nici Sfîntul Duh, ci „structura de adîncime" însăşi. Textul nu era decît o „copie" a acestei structuri de adîncime, iar critica structuralistă doar o copie a acestei copii. În cele din urmă, dacă acei critici de orientare tradiţională ar alcătui o elită spirituală, structuraliştii ar apărea drept una ştiinţifică, înarmată cu o cunoaştere ezoterică total inaccesibilă unui cititor „neiniţiat".

Punînd între paranteze obiectul real, structuralismul a procedat la fel cu subiectul uman. *Aceasta* este dubla mişcare ce defineşte proiectul structuralist. Opera nu se referă nici la un obiect şi nici nu este expresia unui subiect individual; ambii sînt lăsaţi în afară, iar ceea ce rămîne suspendat în aer între ei este un sistem de reguli. Acesta are propria viaţă independentă şi nu va coborî la chemările intenţiilor individuale. A spune că structuralismul are o problemă cu subiectul individual este prea blînd: subiectul este de-a dreptul lichidat, redus la funcţia unei structuri impersonale. Sau, cu alte cuvinte, noul subiect era *sistemul însuşi*, care părea înarmat cu toate atributele (autonomie, autocorectare, unitate etc.) ale individului tradiţional. Structuralismul este „antiumanist", ceea ce nu înseamnă însă că adepţii săi fură dulciurile copiilor, ci că resping mitul semnificaţiei care începe şi se termină cu „experienţa" individului. Pentru tradiţia

umanistă, semnificaţia este o creaţie a mea sau a noastră ; dar cum am putea crea semnificaţia, dacă regulile care o guvernează nu s-ar afla deja acolo? Indiferent cît de departe am împinge lucrurile, indiferent cît de mult am căuta originea semnificaţiei, întotdeauna vom găsi o structură deja acolo. Această structură nu poate fi doar *rezultatul* vorbirii, altfel cum am mai putea vorbi coerent în absenţa ei? Nu putem descoperi „primul semn" de la care totul a început, întrucît, aşa cum explică Saussure, un semn presupune existenţa altuia de care diferă, iar acesta presupune un al treilea. Dacă a existat un anumit moment de „apariţie" a limbajului, presupune Lévi-Strauss, acest lucru s-a petrecut „dintr-odată". Schema comunicării a lui Roman Jakobson, de care cititorul îşi aminteşte, desigur, începe cu un emiţător, care este sursa mesajului transmis ; dar de unde a apărut receptorul? Pentru ca un mesaj să poată fi transmis, receptorul trebuie să existe deja şi să fie constituit în limbaj. La început a fost Cuvîntul.

A vedea limbajul în acest fel este un important pas înainte către a-l vedea doar ca pe „expresia" unei gîndiri individuale. Dar acest lucru conduce şi la dificultăţi serioase. Căci, deşi limbajul poate că nu e înţeles cel mai bine ca expresie individuală, el include, dintr-un anumit punct de vedere, subiectul uman şi intenţiile sale, exact aspectele lăsate în afară de reprezentarea structuralistă. Să ne întoarcem o clipă la situaţia pe care am schiţat-o anterior, aceea în care eu vă cer să închideţi uşa pentru că o rafală de vînt a pătruns în cameră. Am spus atunci că sensul cuvintelor mele e independent de orice altă intenţie aş putea avea, iar sensul e, ca să spunem aşa, o funcţie a limbajului însuşi, nu un proces mental al meu. Într-o situaţie practică dată, cuvintele chiar par să însemne ceea ce înseamnă indiferent de capriciile mele. Dar dacă v-aş cere să închideţi uşa după ce timp de douăzeci de minute m-am străduit să vă leg de un scaun? Dar dacă uşa ar fi deja închisă sau dacă nici nu ar exista o uşă? Atunci fără îndoială că aţi fi îndreptăţit să mă întrebaţi : „Ce vrei să spui ? ". Nu e vorba că nu aţi înţelege sensul *cuvintelor*, ci *sensul* cuvintelor. Întrebînd „Ce vrei să spui ? " în această situaţie, întrebaţi de fapt care sînt intenţiile subiectului uman, iar dacă nu le înţeleg pe acestea, atunci rugămintea de a închide uşa este complet lipsită de sens.

Totuşi, a întreba care îmi sînt intenţiile nu e acelaşi lucru cu a cere să pătrunzi în mintea mea şi a observa procesele mentale care au loc acolo. Nu e obligatoriu să înţelegem intenţia în sensul lui E.D. Hirsch, acela de „acte mentale” prin excelenţă intime. A întreba într-o astfel de situaţie „Ce vrei să spui ? ” înseamnă, de fapt, a întreba ce efecte încearcă limbajul meu să producă ; este o modalitate de a înţelege situaţia, nu o încercare de a (sur)prinde impulsurile imateriale din mintea mea. A înţelege intenţiile mele înseamnă a înţelege discursul şi comportamentul meu în relaţie cu un context semnificativ. Cînd înţelegem „intenţiile” unui fragment de text. îl interpretăm ca şi cînd ar fi într-un fel *orientat*, structurat astfel încît să se obţină anumite efecte, şi nimic din toate acestea nu poate fi înţeles în afara contextului concret de funcţionare a limbajului. Aceasta înseamnă a înţelege limbajul ca practică, nu ca obiect şi fireşte că nu există practici în absenţa subiectului uman.

Această modalitate de reprezentare a limbajului este, în ansamblu, destul de străină structuralismului, cel puţin în variantele sale clasice. Saussure, aşa cum am menţionat, era interesat nu de ceea ce spuneau oamenii în viaţa reală, ci de structura datorită căreia puteau vorbi : a studiat *langue*, nu *parole*, văzînd-o pe cea dintîi ca pe un fapt social obiectiv, iar pe cea din urmă ca pe rostirea arbitrară, neteoretizabilă a individului. Dar această viziune asupra limbajului deja închide o anumită modalitate îndoielnică de a conceptualiza relaţiile dintre indivizi şi societăţi. Ea reprezintă sistemul ca fiind determinat, iar individul liber ; înţelege presiunile sociale şi factorii determinanţi nu drept forţe active în vorbirea reală, ci drept o structură monolitică ce stă cumva împotriva noastră. Consideră că *parole*, rostirea individuală, chiar *este* individuală, nu o chestiune inevitabil socială şi „dialogică”, una care ne aşază, alături de alţi vorbitori şi interlocutori, într-un întreg cîmp de valori sociale şi scopuri. Saussure răpeşte limbii caracterul ei social acolo unde acesta contează cel mai mult : în producţia lingvistică, în vorbirea reală, scrisul, ascultatul şi cititul indivizilor sociali cu o existenţă concretă. Constrîngerile sistemului limbii sînt aşadar aspecte fixe şi date ce ţin de *langue*, nu forţe pe care noi le producem, le modificăm şi le transformăm în comunicarea reală. Putem observa şi că modelul de individ şi societate al lui Saussure, asemenea multor altor modele

burgheze clasice, nu conţine nici un fel de termeni mediani, nici un intermediar între vorbitorii individuali solitari şi sistemul lingvistic văzut ca întreg. Faptul că cineva poate fi nu doar „membru al unei societăţi", ci şi femeie, lider sindical, catolică, mamă, imigrantă şi susţinătoare a luptei împotriva înarmării este pur şi simplu trecut cu vederea. Corolarul lingvistic al acestui fapt - că locuim simultan în mai multe „limbi", unele dintre ele aflate în conflict - este de asemenea trecut cu vederea.

Depăşirea structuralismului a fost în parte, folosind termenii lingvistului francez Emile Benveniste, o trecere dinspre „limbă" spre „discurs"[7]. „Limba" este vorbirea sau scrisul văzute „obiectiv", ca un lanţ de semne fără un subiect. „Discursul" înseamnă limba înţeleasă ca *rostire*, cuprinzînd subiecţi vorbitori sau care scriu şi, de aceea, cel puţin potenţial, cititori sau ascultători. Aceasta nu reprezintă o întoarcere la perioada pre-structuralistă, cînd se credea că limbajul ne aparţine individual, aşa cum ne aparţin sprîncenele. Nu este o revenire la modelul „contractual" clasic al limbajului, conform căruia limbajul este doar un instrument pe care indivizii, prin excelenţă fiinţe solitare, îl folosesc spre a schimba între ei experienţe pre-lingvistice. Limbajul era văzut în acest caz drept „piaţă", o viziune îndeaproape înrudită cu afirmarea istorică a individualismului burghez : semnificaţia aparţinea individului ca un bun de consum, iar limbajul era un fel de simbol care, precum banii, îi permitea să transmită semnificaţia sa de bun de consum unui alt individ care era, la rîndul său, un proprietar particular al semnificaţiei. Era dificil să îţi dai seama din această teorie empirică a limbajului dacă ceea ce se schimba era chiar articolul autentic : dacă am un concept, îi ataşez un semn lingvistic şi îl pasez astfel altcuiva, care se uită la semn şi caută prin propriul sistem de clasificare un concept corespondent, de unde pot şti dacă el relaţionează semnele şi conceptele la fel ca mine ? Poate că ne aflăm într-o continuă stare de neînţelegere unii cu alţii. Laurence Sterne a scris un roman numit *Tristram Shandy*, exploatînd exact potenţialul comic al acestui model empirist, imediat după ce acesta devenise concepţia filosofică standard asupra limbajului în Anglia. Nici nu putea intra în discuţie pentru criticii structuralismului întoarcerea la această stare deplorabilă în care semnele erau înţelese drept concepte,

ci mai curînd a găsi în concepte posibile căi de raportare la semne. Atîta doar că o teorie a semnificaţiei care lăsa în afară subiectul uman părea extrem de ciudată. Ceea ce se dovedise a fi limita anterioarelor teorii ale semnificaţiei era sublinierea lor dogmatică a faptului că intenţia vorbitorului sau a scriitorului avea întotdeauna o importanţă capitală pentru interpretare. Pentru a te opune acestui dogmatism, nu era nevoie să te prefaci că intenţiile nu există. Era suficient să arăţi arbitrarietatea afirmaţiei potrivit căreia ele sînt întotdeauna structura *dominantă* a discursului.

În 1962, Roman Jakobson şi Claude Lévi-Strauss au publicat o analiză a poeziei lui Charles Baudelaire intitulată *Les chats* [*Pisicile*], devenită un fel de exemplu clasic de aplicare a structuralismului într-un mod elitist[8]. Cu o tenacitate foarte minuţioasă, eseul scotea la suprafaţă o serie de echivalenţe şi opoziţii la nivelurile semantic, sintactic şi fonologic ale poeziei, care s-au extins imediat pînă la fonemele individuale. Dar, aşa cum a subliniat Michel Riffaterre într-o faimoasă replică la această critică, unele dintre structurile identificate de Jakobson şi de Lévi-Strauss sînt imperceptibile chiar şi pentru cel mai vigilent cititor[9]. Mai mult, analiza nu ţinea cont de *procesul* lecturii : observa textul sincronic drept un obiect în spaţiu, nu o mişcare în timp. Într-o poezie, un sens local ne va impune o privire retrospectivă care să reevalueze cele citite pînă în acel moment ; un cuvînt sau o imagine care se repetă nu are aceeaşi semnificaţie ca în prima sa ocurenţă, chiar în virtutea faptului că este o repetiţie. Nimic nu se repetă, tocmai pentru că s-a petrecut deja o dată. Eseul despre Baudelaire, arată Riffaterre, trece cu vederea şi unele conotaţii esenţiale ale cuvintelor, pe care le-am putea recunoaşte numai dacă am trece dincolo de text, înspre codurile culturale şi sociale pe care acesta se sprijină ; iar această mişcare este, fireşte, interzisă de ipotezele structuraliste ale autorilor. În manieră pur structuralistă, ei înţeleg poemul ca „limbaj" ; Riffaterre, făcînd apel la procesul lecturii şi la situaţia culturală în care opera este receptată, s-a îndreptat cumva spre înţelegerea ei ca „discurs".

Unul dintre cei mai importanţi critici ai lingvisticii saussuriene a fost filosoful şi teoreticianul literar rus Mihail Bahtin, care, sub numele colegului său V.N. Voloşinov, a publicat în 1929 un studiu de pionierat numit *Marxism and the Philosophy of Language*

[*Marxismul şi filosofia limbajului*]. Tot Bahtin este în mare parte răspunzător şi pentru ceea ce rămîne cea mai concludentă critică a formalismului rus, *Metoda formală în ştiinţa literaturii : introducere critică în poetica sociologică*, publicată sub numele lui Bahtin şi P.N. Medvedev în 1928. Răspunzînd ferm la lingvistica „obiectivistă" a lui Saussure, dar arătîndu-se critic şi la adresa alternativelor „subiectiviste", Bahtin şi-a mutat atenţia dinspre sistemul abstract al lui *langue* înspre enunţurile concrete ale indivizilor în anumite contexte sociale. Limbajul era văzut ca inerent „dialogic" : putea fi înţeles numai dacă era privit din perspectiva inevitabilei sale orientări către un altul. Semnul nu era văzut drept o unitate fixă (ca un semnal), ci drept o componentă activă a vorbirii, modificată şi transformată în ceea ce priveşte semnificaţia prin diferitele tonuri sociale, evaluări şi conotaţii pe care le încapsula în anumite condiţii sociale. Cum astfel de evaluări şi conotaţii sînt într-o continuă schimbare, cum „comunitatea lingvistică" este, de fapt, o societate eterogenă compusă din multe interese aflate în conflict, semnul nu mai este pentru Bahtin un element neutru dintr-o structură dată, ci un focar al luptei şi al contradicţiei. Nu era vorba doar despre a te întreba „ce înseamnă semnul", ci a studia istoria sa fluctuantă, felul în care grupurile sociale, clasele, indivizii şi discursurile aflate în conflict căutau să şi-l aproprie şi să proiecteze în el propriile semnificaţii. Pe scurt, limbajul era un cîmp al luptei sociale, nu un sistem monolit ; semnele erau însuşi suportul material al ideologiei, din moment ce fără el astfel de valori sau idei nu ar putea exista. Bahtin a respectat ceea ce s-ar putea numi „autonomia relativă" a limbajului, faptul că nu putea fi redus la un simplu reflex al intereselor sociale ; însă a subliniat că nu există limbaj în afara relaţiilor sociale stabilite, iar aceste relaţii sociale sînt, la rîndul lor, parte a unor sisteme politice, ideologice şi economice mai cuprinzătoare. Cuvintele sînt „polifonice", nu încremenite într-o singură semnificaţie : ele sînt întotdeauna cuvintele unui anumit subiect uman destinate altuia, iar acest context concret le va forma şi le va schimba semnificaţia. Mai mult, cum toate semnele sînt concrete – la fel de concrete precum corpul sau maşina – şi cum nu poate exista o conştiinţă umană în absenţa lor, teoria lui Bahtin asupra limbajului a pus bazele unei teorii materialiste chiar a conştiinţei. Conştiinţa umană *era* legătura

activă, concretă şi semiotică a subiectului cu ceilalţi, nu un tărîm ferecat lăuntric, lipsit de aceste relaţii ; conştiinţa, la fel ca limbajul, era simultan atît „în interiorul", cît şi „în afara" subiectului. Limbajul nu era văzut ca „expresie", „reflectare" sau sistem abstract, ci un mijloc material de producţie, prin care corpul material al semnului era transformat, printr-un proces de conflict social şi prin dialog, în semnificaţie.

Cîteva lucrări importante au apărut în contemporaneitate din această perspectivă radical anti-structuralistă[10]. Ea întreţine de asemenea relaţii îndepărtate cu un curent din filosofia lingvistică anglo-saxonă, care nu se ocupă nici pe departe de nişte concepte atît de străine precum *ideologia*. Teoria actelor de vorbire, aşa cum este cunoscut acest curent, a început odată cu studiile filosofului englez J.L. Austin şi mai ales cu studiul său haios intitulat *Cum să faci lucruri cu vorbe* (1962). Austin a observat că nu tot limbajul este o descriere propriu-zisă a realităţii : o parte este „performativ", îndreptat către a înfăptui ceva. Există apoi actele „ilocuţionare", ce înfăptuiesc ceva *prin* enunţare : „Promit să fiu cuminte" sau „Vă declar soţ şi soţie". Există şi acte „perlocuţionare", ce produc un efect *prin* enunţare : pot reuşi să te conving, să te determin sau să te intimidez prin cuvintele mele. Interesant este că, în cele din urmă, Austin a ajuns să accepte că întregul limbaj este, în esenţă, performativ : chiar şi enunţurile factuale, numite şi limbaj „constatativ", sînt acte de informare sau afirmare, iar a comunica informaţii este un act „performativ" în aceeaşi măsură ca botezarea unei nave. Pentru ca actele „ilocuţionare" să fie valide, există unele condiţii care trebuie îndeplinite : eu trebuie să fiu îndreptăţit să fac astfel de afirmaţii, trebuie să le iau în serios, circumstanţele trebuie să fie adecvate, procedurile corect executate etc. Nu pot boteza un bursuc şi probabil că ar fi şi mai grav dacă nici nu aş fi preot. (Am ales această imagine a botezului pentru că discutarea condiţiilor adecvate, a procedurilor corecte şi a celorlalte aspecte de către Austin seamănă în mod straniu şi semnificativ cu dezbaterile teologice pe tema validităţii sacre.) Relevanţa tuturor acestor aspecte pentru literatură poate fi observată atunci cînd înţelegem operele literare ca acte de vorbire sau ca o imitaţie a lor. Literatura ar putea părea că descrie lumea, iar uneori chiar aşa e, dar adevărata sa funcţie este cea performativă : utilizează

limbajul în limitele anumitor convenţii sociale, pentru a produce anumite efecte asupra cititorului. Înfăptuieşte ceva *prin* enunţare: este limbaj înţeles ca practică în sine, discurs ca acţiune socială. Analizînd propoziţiile „constatative", aserţiuni adevărate sau false, tindem să suprimăm realitatea şi eficacitatea lor ca acţiuni cu drepturi depline; literatura ne restituie această conştiinţă a performanţei lingvistice în cel mai dramatic mod, întrucît este fără importanţă dacă ceea ce se stipulează că există în realitate există sau nu.

Sînt unele limite ale teoriei actelor de vorbire, atît ale teoriei înseşi, cît şi ale funcţionării sale ca model pentru literatură. Nu e sigur că o atare teorie va putea evita în cele din urmă introducerea ilicită a vechiului „subiect intenţionat" al fenomenologiei pentru a-şi găsi un punct de sprijin, iar felul în care se apropie de limbaj pare o chestiune periculoasă din punct de vedere juridic, una ce ţine de cine are voie să spună ceva, cui şi în ce condiţii[11]. Obiectul analizei lui Austin este, aşa cum spune şi el, „întregul act de vorbire în ansamblul situaţiei de vorbire"; dar Bahtin arată că există mult mai multe în astfel de acte şi situaţii decît lasă să se înţeleagă teoria actelor de vorbire. Este periculos de asemenea să iei situaţii din vorbirea reală drept modele pentru literatură. Pentru că, literal, textele literare nu sînt, desigur, acte de vorbire; Flaubert nu vorbeşte de fapt cu mine. Dacă e să le numim astfel, atunci ele sînt „pseudo-" sau „virtuale" acte de vorbire - „imitaţii" ale actelor de vorbire - şi au fost ca atare catalogate de Austin însuşi ca fiind „neserioase" şi imperfecte. Richard Ohmann a văzut această caracteristică a textelor literare - faptul că imită sau reprezintă acte de vorbire ce nu au avut loc vreodată - drept o modalitate de a defini însăşi „literatura", deşi această definiţie nu acoperă în totalitate ceea ce se consideră în general a fi „literatură"[12]. A gîndi discursul literar din perspectiva subiectului uman nu înseamnă în primul rînd a-l gîndi din perspectiva subiectului *real*: autorul real din punct de vedere istoric, un anume cititor cu existenţă reală în istorie etc. A cunoaşte aceste lucruri poate fi important, dar o operă literară nu este un dialog sau un monolog „viu". Este un fragment de text care a fost despărţit de orice contact direct cu ceva „viu", fiind astfel supus „rescrierilor" şi „reinterpretărilor" multor cititori diferiţi. Opera nu poate să îşi „prevadă" propria viitoare istorie a interpretărilor, nu le poate

controla şi delimita aşa cum putem sau încercăm noi, în conversaţia faţă în faţă. Caracterul său „anonim" este parte integrantă a înseşi structurii sale, nu doar un accident nefericit care i se întîmplă; şi, din acest punct de vedere, a fi „autor" – „originea" propriilor semnificaţii, cu „autoritate" asupra lor – este doar un mit.

Chiar şi aşa, o operă literară poate fi văzută şi ca o construcţie a ceea ce s-a numit „poziţie-subiect". Homer nu a anticipat că eu personal îi voi citi poezia, dar limbajul său, în virtutea felului în care este construit, oferă inevitabil anumite „poziţii" cititorului, anumite puncte strategice cu ajutorul cărora poate fi interpretat. A înţelege o poezie înseamnă a-i înţelege limbajul ca pe ceva „orientat" către cititor dintr-o anumită serie de poziţii: în timpul lecturii, ne construim o imagine asupra tipului de efect urmărit de limbaj („intenţia"), asupra retoricii considerate adecvate, a presupoziţiilor care guvernează tipul de strategie poetică folosită şi a felului atitudinii faţă de real pe care aceasta îl presupune. Nici una dintre acestea nu trebuie să fie similară cu intenţiile, atitudinile şi credinţele autorului real cu existenţă istorică în momentul creării, aşa cum reiese clar cînd încercăm să citim *Songs of Innocence and Experience* [*Cîntece ale inocenţei şi ale experienţei*] de William Blake drept „expresia" lui William Blake însuşi. Putem să nu ştim nimic despre autor, opera poate avea mai mulţi autori (cine este „autorul" Cărţii lui Isaia sau al filmului *Casablanca*?), iar a încerca să fii un autor cît de cît acceptabil într-o societate anume poate însemna să scrii de pe o anumită „poziţie". Dryden putea să nu scrie „versuri libere" şi tot să fie poet. A înţelege aceste efecte textuale, presupoziţii, strategii şi orientări înseamnă chiar să înţelegi „intenţia" operei. Iar astfel de strategii şi presupoziţii pot fi incongruente între ele: un text poate oferi mai multe „poziţii-subiect" din care să fie citit. Citind poezia *Tyger* [*Tigrul*] a lui Blake, procesul prin care construim o ipoteză privind sursa şi ţinta limbajului nu poate fi separat de procesul construirii unei „poziţii-subiect" pentru noi ca cititori. Oare la ce fel de cititor fac trimitere tonul poeziei, strategiile retorice, tipul de imaginar, arsenalul de presupoziţii? În ce fel ar trebui să înţelegem acestea? Oare pare că poezia aşteaptă ca noi să luăm de bune aserţiunile sale, confirmîndu-ne astfel poziţia noastră de cititori prin recunoaştere şi consimţămînt, sau ne invită să ocupăm o poziţie critică, diferită de

cea pe care ne-o oferă? Cu alte cuvinte, este ironică sau satirică? Şi mai neliniştitoare e următoarea întrebare: oare textul încearcă să ne aşeze ambiguu între cele două opţiuni, smulgîndu-ne un fel de consimţămînt şi căutînd în acelaşi timp să ni-l submineze?

A înţelege în acest fel relaţia dintre limbaj şi subiectivitatea umană înseamnă a fi de acord cu structuraliştii în ceea ce poate fi numit eroarea „umanistă" - ideea naivă conform căreia un text literar este doar un fel de transcriere a vocii adevărate a persoanei reale care ni se adresează. O astfel de viziune asupra literaturii are tendinţa de a considera mereu că trăsătura sa distinctivă - faptul că este *scrisă* - este cumva supărătoare: textul tipărit, cu toată impersonalitatea sa rece, îşi interpune dimensiunile considerabile între noi şi autor. Ce bine ar fi dacă am putea vorbi direct cu Cervantes! O astfel de atitudine „dematerializează" literatura, se străduieşte să reducă densitatea materială a limbajului la o întîlnire spirituală intimă între persoane „vii". Aceasta merge mînă în mînă cu suspectarea umanist-liberală a tot ceea ce nu poate fi redus imediat la interpersonal, de la feminism la producţia de fabrică. În ultimă instanţă, nu priveşte deloc textul ca pe un *text*. Dar, dacă structuralismul a evitat eroarea umanistă, a făcut aceasta numai pentru a cădea în cealaltă capcană a abolirii cu totul a subiectului uman. Pentru structuralişti, „cititorul ideal" al unei opere era cineva care dispunea de toate codurile care ar putea-o face perfect inteligibilă. Cititorul era astfel un fel de reflectare în oglindă a operei însăşi - cineva care putea să o înţeleagă „aşa cum era". Un cititor ideal trebuia să fie înarmat complet cu toate cunoştinţele tehnice necesare descifrării operei, să le aplice impecabil şi liber de orice fel de restricţii coercitive. Dacă acest model era împins pînă la extrem, cititorul trebuia să fie un individ fără ţară, fără apartenenţă la o clasă socială, fără sex, lipsit de caracteristici etnice şi fără presupoziţii culturale limitative. Este adevărat că nu putem găsi prea mulţi cititori care să răspundă acestor criterii perfect satisfăcător, dar structuraliştii au admis faptul că cititorul ideal nu se poate coborî la ceva atît de trivial precum existenţa reală. Conceptul nu era decît o ficţiune euristică (sau exploratorie) pentru a determina de ce ar fi nevoie pentru a citi „adecvat" un text anume. Cititorul, cu alte cuvinte, nu era decît o funcţie a textului însuşi: a face o prezentare exhaustivă textului era

acelaşi lucru cu a face o descriere completă a felului de cititor de care ar avea nevoie pentru a se face înţeles.

Cititorul ideal sau „super-cititorul" postulat de structuralism era de fapt un subiect transcendental absolvit de orice factori determinanţi din punct de vedere social şi limitativi. Acest concept i se datorează în mare parte noţiunii de *competenţă* lingvistică introduse de lingvistul american Noam Chomsky, prin care se înţelegea capacităţile înnăscute cu ajutorul cărora putem stăpîni regulile subiacente limbajului. Dar nici măcar Lévi-Strauss nu putea citi textele precum Atotputernicul. O ipoteză plauzibilă sugera că angajamentul iniţial al lui Lévi-Strauss de partea structuralismului era îndeaproape înrudit cu vederile sale politice legate de reconstrucţia Franţei postbelice, vederi care nu aveau nici un fel de garanţie divină. Structuralismul este, printre altele, încă o încercare eşuată a teoriei literare de a înlocui religia cu ceva la fel de eficient : în acest caz, cu religia modernă a ştiinţei. Dar căutarea unei lecturi pur obiective a operelor literare pune în mod cert probleme extrem de dificile. Pare imposibil să eliminăm un element al interpretării - în acest caz, subiectivitatea - chiar şi din cea mai riguros obiectivă analiză. De exemplu, cum au identificat structuraliştii diferitele „unităţi semnificante" ale textului ? Cum se puteau decide aceştia dacă un anumit semn sau un grup de semne constituiau o astfel de unitate de bază fără a recurge la scheme de presupoziţii culturale pe care structuralismul, în cele mai riguroase forme ale sale, voia să le ignore ? Pentru Bahtin, orice limbaj, numai pentru că este o chestiune de practică socială, este inevitabil impregnat de evaluări. Cuvintele nu doar denotă obiecte, ci implică şi atitudinea faţă de ele : tonul pe care spui „Dă-mi, te rog, brânza" poate sugera felul în care te raportezi la mine, la tine, la brînză şi la situaţia în care ne aflăm. Structuralismul a admis că limbajul se mişcă în această dimensiune a „conotativului", dar a dat un pas înapoi în faţa implicaţiilor ultime ale acestui aspect. A tins să renege judecăţile de valoare în accepţia lor largă, aceea de a spune dacă o operă literară ţi se pare bună, proastă sau îţi este indiferentă. A procedat astfel pentru că le găsea neştiinţifice şi pentru că se săturase de preţiozitatea beletristică. Aşa că, în principiu, nu exista nici un motiv pentru care să nu îţi petreci viaţa lucrînd ca structuralist pe biletele de autobuz. Ştiinţa însăşi nu îţi dădea nici un indiciu legat de ceea ce ar putea fi

important sau nu. Pudicitatea evaziunii structuraliste în ceea ce priveşte judecăţile de valoare, la fel ca pudoarea psihologiei behavioriste, cu evitarea sa timidă, eufemistică, indirectă a oricărui limbaj care aminteşte în vreun fel de uman, este un aspect determinant al metodei sale. Ea sugera măsura în care structuralismul era bufonul unei teorii solitare de practică ştiinţifică, una puternic dominantă la apusul societăţii capitaliste.

Faptul că structuralismul a devenit într-un fel complice cu scopurile şi procedurile unei astfel de societăţi este destul de evident în receptarea de care a avut parte în Anglia. Critica literară engleză tradiţională a tins să se despartă în două tabere în ceea ce priveşte structuralismul. Pe de-o parte, unii văd în el sfîrşitul civilizaţiei aşa cum am cunoscut-o noi. Pe de altă parte, sînt cei de odinioară sau criticii tradiţionali prin excelenţă care s-au bătut cu mai multă sau mai puţină demnitate pe ultima modă, care, la Paris, expirase deja de mult. Faptul că structuralismul ca mişcare intelectuală în Europa se încheiase efectiv cu ceva ani în urmă a părut să nu-i deranjeze : un deceniu pare a fi timpul de trecere a ideilor peste Canalul Mînecii. Aceşti critici operează, s-ar putea spune, precum funcţionarii imigranţi intelectuali : rostul lor este să stea la Dover în timp ce ideile de ultimă oră sînt descărcate de la Paris, să le analizeze în scopul găsirii acelor aspecte irelevante care par mai mult sau mai puţin compatibile cu tehnicile criticii tradiţionaliste, să le facă semn cu mîna binevoitor şi să ţină departe de ţară partea mai explozivă a echipamentului (marxismul, feminismul, freudismul) care a venit odată cu ele. Orice s-ar dovedi a fi pe placul suburbiilor burgheziei primeşte un permis de muncă ; ideile mai puţin liniştitoare sînt făcute pachet şi trimise înapoi cu următorul vas. O parte a acestei critici a fost tăioasă, subtilă şi utilă : a reprezentat un semnificativ pas înainte faţă de ceea ce existase pînă atunci în Anglia şi, în forma sa cea mai bună, dovedeşte un spirit intelectual aventurier care nu a mai fost pus atît de bine în evidenţă de pe timpul revistei *Scrutiny*. Interpretările sale individuale ale textelor au fost adesea remarcabil de concludente şi riguroase, iar structuralismul francez a fost combinat cu un „simţ al limbii” mai englezesc într-un mod reuşit. E vorba doar despre această selectivitate extremă în apropierea sa de structuralism, una nerecunoscută mereu, care trebuie subliniată.

Rostul acestei importări judicioase a conceptelor structuraliste este să-i dea ceva de lucru şi criticii literare. De ceva vreme, era evident că e cam săracă în idei, că îi lipsesc „perspectivele cu bătaie lungă", fiind jenant de oarbă atît în faţa noilor teorii, cît şi a implicaţiilor propriei teorii. Aşa cum Comerţul Electronic (CE) poate ajuta Marea Britanie în chestiuni economice, structuralismul o face în cele intelectuale. Structuralismul a funcţionat pe post de schemă ajutătoare pentru naţiunile subdezvoltate intelectual, oferindu-le partea de utilaj greu ce ar putea revitaliza o industrie domestică decăzută. El promite să pună pe picioare întreaga întreprindere literară academică, permiţîndu-i astfel să depăşească acea „criză a ştiinţelor umane". Oferă un răspuns nou la întrebarea : „Ce anume predăm/studiem ? ". Vechiul răspuns - Literatura - nu este, aşa cum am văzut, satisfăcător : simplificînd mult lucrurile, putem spune că implică prea mult subiectivism. Dar dacă ceea ce se predă şi se studiază nu sînt atît „operele literare", cît „sistemul literar" - întregul sistem de coduri, genuri şi convenţii prin care identificăm şi interpretăm operele literare -, atunci se pare că am descoperit un obiect mai solid de cercetare. Critica literară poate deveni un fel de *meta*critică : rolul ei primordial nu este să emită aserţiuni interpretative sau evaluative, ci să facă un pas înapoi şi să interogheze logica unor astfel de aserţiuni, să analizeze ce urmărim prin ele, ce coduri şi modele aplicăm atunci cînd le producem. „Angajarea în studiul literaturii", susţine Jonathan Culler, „nu înseamnă a produce încă o interpretare pentru *Regele Lear*, ci a rafina înţelegerea convenţiilor şi a operaţiilor unei instituţii, ale unui tip de discurs"[14]. Structuralismul este o modalitate de a înnoi instituţia literară, conferindu-i o *raison d'être* mai respectabilă şi mai coercitivă decît efuziunile entuziaste despre apusuri.

Totuşi, ideea nu este de a înţelege instituţia, ci de a o schimba. Culler pare să presupună că o analiză a felului în care funcţionează discursul literar are o finalitate în sine, neavînd nevoie de altă justificare ; dar nu există nici un motiv pentru care să presupunem că aceste „convenţii şi operaţii" ale unei instituţii sînt mai puţin criticabile decît efuziunile entuziaste despre apusuri, iar analizarea lor în absenţa unei astfel de atitudini critice ar însemna desigur confirmarea puterii instituţiei înseşi. Toate aceste convenţii şi

operaţii, aşa cum încearcă să demonstreze această carte, sînt produsele ideologice ale unei anumite istorii, cristalizînd modalităţi de a vedea (şi nu doar din punct de vedere „literar") care sînt departe de a fi necontroversate. Unele ideologii sociale pot fi implicite într-o metodă critică aparent neutră, iar dacă studierea unor astfel de metode nu ţine cont de aceasta, este foarte probabil să conducă la o atitudine de servilism faţă de instituţia însăşi. Structuralismul demonstrase faptul că nici un cod nu este inocent; însă nici alegerea acestor coduri ca obiect de studiu nu este inocentă. Care este, pînă la urmă, rostul acestei acţiuni? Ale cui interese le serveşte? E posibil să le dea studenţilor de la Litere senzaţia că prezentul corpus de convenţii şi operaţii este foarte discutabil sau mai degrabă le va da de înţeles că ele reprezintă un fel de înţelepciune tehnică neutră pe care orice student de la Litere trebuie să o dobîndească? Ce se înţelege prin lector „competent"? Există oare un singur fel de competenţă şi prin ale cui şi prin care criterii urmează a fi ea măsurată? Ne putem imagina o interpretare uluitor de sugestivă a unei poezii aparţinînd unei persoane complet lipsite de „competenţă literară", în sensul convenţional al acesteia, cineva care a produs o astfel de interpretare nu urmînd procedeele hermeneutice dobîndite, ci luîndu-le în rîs. O interpretare nu este în chip necesar „incompetentă" pentru că ignoră un mod critic convenţional de operare: multe interpretări sînt, într-un sens diferit, incompetente pentru că urmează prea fidel astfel de convenţii. Este şi mai dificil să apreciem „competenţa" atunci cînd luăm în considerare felul în care interpretarea literară angajează valori, credinţe şi presupoziţii care nu se limitează la domeniul literar. Nu este bun acel critic literar care pretinde că e pregătit să tolereze credinţele, nu şi procedeele tehnice: cele două sînt prea intim legate pentru a le putea despărţi.

Unele argumente structuraliste par să sugereze că un critic identifică întîi codurile „adecvate" descifrării textului şi apoi le aplică, astfel încît codurile textului şi ale cititorului converg treptat către o cunoaştere unitară. Dar desigur că o atare concepţie este prea simplistă în raport cu ceea ce implică lectura reală. Aplicînd un cod unui text, observăm că acesta suferă revizuiri şi transformări în procesul lecturii; continuînd lectura conform aceluiaşi cod, descoperim că acum produce un text „diferit", care, la rîndul său, modifică acel cod prin care îl citim şi

aşa mai departe. Acest proces dialectic este, în principiu, infinit ; şi, dacă este aşa, atunci subminează orice presupoziţie că, odată ce am identificat codurile adecvate textului, ne-am îndeplinit misiunea. Textele literare sînt „producătoare de coduri" şi „transcendente codurilor", dar şi „ilustrative pentru coduri" : ele ne pot învăţa noi modalităţi de lectură, nu doar să le consolideze pe cele deja existente în arsenalul lectorului. Cititorul „ideal" sau „competent" prezintă o concepţie statică : tinde să suprime adevărul conform căruia orice evaluare a „competenţei" este relativă cultural şi ideologic şi orice interpretare implică mobilizarea unor presupoziţii extraliterare pentru măsurarea cărora „competenţa" este un model absurd de inadecvat.

Cu toate acestea, chiar şi la nivel tehnic, conceptul de *competenţă* este unul limitat. Cititorul competent este cel care poate aplica textului unele reguli ; dar care sînt regulile după care se aplică aceste reguli ? Regula pare să ne indice direcţia de urmat, ca un deget îndreptat spre ceva ; dar degetul „indică" ceva numai într-o anumită interpretare a mea dată gestului, una care mă face să mă uit mai curînd la obiectul indicat decît în lungul braţului tău. Indicarea nu este o activitate „evidentă", aşa cum nici regulile nu îşi arată explicit aplicaţiile : nu ar mai fi reguli dacă ne-ar determina inexorabil felul în care ar trebui să le aplicăm. Respectarea regulilor presupune interpretare creativă şi adesea nu e deloc uşor să spunem dacă felul în care eu aplic o regulă este şi cel în care o aplici tu sau dacă aplicăm aceeaşi regulă. Felul în care aplici o regulă nu e doar o problemă tehnică : el este legat şi de interpretări mai generale ale realului, de angajamente şi predilecţii care ele însele nu sînt reductibile la conformarea faţă de o regulă. Regula ar putea cere să identificăm paralelismele dintr-o poezie, dar cum definim paralelismul ? Dacă tu nu eşti de acord cu felul în care eu înţeleg paralelismul, nu încalci nici o regulă : pot soluţiona polemica prin apelul la autoritatea instituţiei literare spunînd „*aceasta* se înţelege prin paralelism". Dacă mă întrebi de ce să plecăm de la această accepţie, şi nu de la alta, pot doar să recurg din nou la autoritatea instituţiei literare şi să spun : „Cu asta ne ocupăm noi". La aceasta se poate replica liniştit : „Atunci ocupaţi-vă cu altceva". Apelul la regulile care definesc competenţa nu îmi permite să mă opun acestei poziţii şi nici întoarcerea la text : există mii de lucruri pe care le putem face cu un text. Nu e

vorba despre a fi „anarhist” : acesta, în sensul larg, uzual al cuvîntului, nu e cineva care încalcă regulile, ci îşi face un *scop* din încălcarea regulilor, încălcînd de regulă regulile. Pur şi simplu pui sub semnul întrebării activitatea instituţiei literare şi, deşi aş putea respinge aceasta pe diferite temeiuri, cu siguranţă nu o pot face apelînd la „competenţă”, adică exact la ceea ce este interogat. Structuralismul poate analiza şi face apel la practica existentă, dar ce răspuns le dă celor care spun : „Ocupaţi-vă cu altceva” ?

4. Post-structuralismul

Saussure, după cum cititorul îşi aminteşte, susţine că semnificaţia limbajului este doar o chestiune de diferenţă. *Cat* [„pisică"] înseamnă *cat* pentru că nu este *cap* [„şapcă"] sau *bat* [„liliac"]. Dar cît de departe poate fi împins acest proces al diferenţei? *Cat* este ceea ce este şi pentru că nu este *cad* [„ticălos"], *mat* [*adj.* „mat"; *s.* „rogojină"], iar *mat* este ceea ce este pentru că nu este *map* [„hartă"] sau *hat* [„pălărie"]. Unde ar trebui să ne oprim? S-ar părea că acest proces al diferenţei în limbaj poate fi urmat la infinit, dar, dacă lucrurile stau astfel, ce s-a întîmplat cu acea concepţie a lui Saussure conform căreia limbajul este un sistem închis şi stabil? Dacă un semn este ceea ce este pentru că nu este celelalte semne, fiecare semn ar părea făcut dintr-o ţesătură potenţial infinită de diferenţe. A defini un semn pare aşadar o chestiune mult mai complicată decît ne-am fi gîndit. Conceptul de *langue* al lui Saussure sugerează o structură *delimitată* a semnificaţiei; dar *unde* trasezi graniţa în limbaj?

O altă modalitate de a exprima ideea lui Saussure legată de natura diferenţială a limbajului este de a spune că semnificaţia este întotdeauna rezultatul unei despărţiri sau „articulări" a semnelor. Semnificantul *boat* [„barcă"] ne transmite conceptul sau semnificatul *boat* pentru că se desparte de semnificatul *moat* [„şanţ"]. Semnificatul aşadar este produsul diferenţei dintre doi semnificanţi. Dar este la fel de bine şi produsul diferenţei dintre mulţi alţi semnificanţi: *coat* [„haină"], *boar* [„porc-mistreţ"], *bolt* [„şurub"] etc. Aceasta pune sub semnul întrebării concepţia lui Saussure asupra semnului ca o unitate clară şi simetrică între un semnificant şi un semnificat. Dar semnificatul *boat* este, de fapt, produsul unei complexe interacţiuni a semnificanţilor, care nu are un punct terminus evident. Semnificaţia este produsul secundar al unui joc potenţial infinit al semnificanţilor,

nu un concept atîrnat de coada unui anume semnificant. Semnificantul nu ne oferă direct un semnificat, aşa cum o oglindă ne oferă o imagine : nu există un set armonios de corespondenţe de unu la unu între cel al semnificanţilor şi nivelul semnificaţilor în cadrul limbajului. Pentru a complica şi mai mult lucrurile, nu există nici o distincţie clară între semnificanţi şi semnificaţi. Dacă vrei să ştii semnificaţia (sau semnificatul) unui semnificant, poţi căuta în dicţionar ; dar nu vei găsi decît noi semnificanţi, ai căror semnificaţi îi poţi căuta la rîndul lor şi aşa mai departe. Procesul despre care vorbim nu este infinit doar în teorie, dar este şi cumva circular : semnificanţii se transformă în semnificaţi şi invers, neputîndu-se ajunge la un semnificat final care să nu fie un semnificant. Dacă structuralismul despărţise semnul de referent, acest tip de gîndire – cunoscut şi ca post-structuralism – face un pas mai departe : desparte semnificantul de semnificat.

O altă modalitate de a exprima cele spuse anterior este că semnificaţia nu este imediat *prezentă* în semn. Cum semnificaţia unui semn ţine de ceea ce semnul *nu* este, semnificaţia sa este într-un fel absentă şi ea. Semnificaţia, dacă doriţi, este împrăştiată şi dispersată de-a lungul întregului şir de semnificanţi : nu poate fi uşor captată, nu este niciodată prezentă cu totul într-un singur semn, ci este un fel de scînteiere constantă a prezenţei şi a absenţei. A citi un text seamănă mai curînd cu urmărirea acestui proces constant de scînteiere decît cu numărarea mărgelelor de pe un şirag. Mai există un motiv pentru care nu putem defini cu certitudine semnificaţia, unul care porneşte din faptul că limbajul este un proces temporal. Cînd citesc o frază, semnificaţia ei este întotdeauna într-un fel suspendată, este ceva amînat sau care urmează să apară : un semnificant mă trimite la un altul, iar acela la un al treilea, semnificaţiile iniţiale sînt modificate de cele ulterioare iar deşi fraza are un sfîrşit, nu la fel se întîmplă cu procesul limbii. Întotdeauna mai există şi o altă semnificaţie. Nu prind sensul frazei numai printr-o îngrămădire mecanică a unui cuvînt peste celălalt : pentru ca aceste cuvinte să contureze vreun fel de semnificaţie relativ coerentă, trebuie ca fiecare dintre ele să conţină o aşa-zisă urmă a celor care au precedat-o, iar aceasta să rămînă deschisă pentru a primi urma celor care îi urmează. Fiecare semn din lanţul semnificaţiei este într-un fel însemnat cu sau poartă urma tuturor celorlalte, formînd o ţesătură complexă inepuizabilă ;

iar, din acest punct de vedere, nici un semn nu este vreodată „pur" sau „perfect inteligibil". Concomitent cu acest lucru, pot detecta în fiecare semn, chiar dacă doar inconştient, urmele altor cuvinte pe care le-a exclus pentru a rămîne doar el. *Cat* este ceea ce este numai prin îndepărtarea lui *cap* şi *bat*, dar aceste semne posibile, pentru că îi constituie identitatea, există cumva inerent în el.

Semnificaţia, am putea spune, nu este identică niciodată cu sine. Este rezultatul unui proces de despărţire sau articulare a semnelor care sînt ceea ce sînt numai pentru că nu sînt un altul. Este şi ceva suspendat, amînat, pe cale de a veni. Semnificaţia nu este niciodată aceeaşi şi pentru că semnele trebuie să fie întotdeauna repetabile şi reproductibile. Nu putem numi „semn" un însemn cu o singură ocurenţă. Faptul că un semn poate fi reprodus face parte din identitatea sa ; dar tot această caracteristică este şi ceea ce îi fragmentează identitatea, pentru că poate fi mereu reprodus într-un context diferit, care să îi schimbe semnificaţia. Este greu de aflat ce însemna „iniţial" un semn, care a fost contextul său „iniţial" : pur şi simplu, îl întîlnim în multe situaţii diferite şi, deşi trebuie să îşi păstreze o anume constanţă în toate aceste situaţii pentru a putea fi identificat ca semn, pentru că se află mereu într-un context diferit, nu este niciodată *exact* la fel, niciodată perfect identic cu sine. *Cat* [„pisică"] poate însemna o fiinţă patrupedă acoperită cu blană, o persoană răutăcioasă, un bici împletit, un american, o traversă de punte pentru ridicarea ancorei unui vas, un trepied dublu, un băţ conic scurt etc. Dar chiar şi atunci cînd înseamnă doar o fiinţă patrupedă acoperită cu blană, semnificaţia nu este aceeaşi în orice context: semnificatul va fi modificat în funcţie de diferitele înlănţuiri de semnificanţi în care este prins.

Toate acestea indică faptul că limbajul nu este nicidecum ceva stabil, aşa cum crezuseră structuraliştii clasici. În loc să fie o structură clar delimitată şi riguros definită, conţinînd unităţi simetrice de semnificanţi şi semnificaţi, începe să arate ca o reţea ramificată nelimitat, în care există o constantă interşanjabilitate şi circulaţie a elementelor, unde nici unul dintre acestea nu poate fi definit în mod absolut şi unde fiecare este surprins şi *urmă*rit prin toate celelalte. Dacă acest lucru este adevărat, atunci dă o puternică lovitură unora dintre vechile teorii ale semnificaţiei. În cadrul acestor teorii, funcţia semnelor era de a reflecta experienţele lăuntrice sau obiectele din

lumea reală, de a „prezentifica” trăirile şi gîndurile cuiva sau de a descrie realitatea. Am văzut deja cîteva dintre limitele acestei concepţii asupra „reprezentării” în discuţiile anterioare despre structuralism, dar acum se adaugă altele noi. Căci, în teoria pe care tocmai am schiţat-o, nimic nu este vreodată pe deplin prezent în semne : este o iluzie ca eu să cred că pot fi în vreun fel prezent în totalitate prin ceea ce îţi spun sau scriu, pentru că însuşi uzul semnelor implică faptul că semnificaţia dată de mine este întotdeauna cumva dispersată, fragmentată şi niciodată în acord cu ea însăşi. Nu doar semnificaţia dată de mine, ci *eu însumi* : din moment ce sînt făcut din limbaj şi acesta nu este un simplu instrument pe care îl folosesc, întreaga mea reprezentare ca entitate stabilă şi unitară trebuie să fie de asemenea falsă. Nu numai că nu pot fi niciodată prezent cu totul în faţa ta, dar nu pot fi nici măcar în faţa mea. Continui să am nevoie de semne cînd îmi cercetez propria gîndire sau cînd îmi analizez sufletul, ceea ce înseamnă că niciodată nu pot trăi o „comuniune deplină” cu mine însumi. Aceasta înseamnă că nu pot deţine vreo semnificaţie, intenţie sau trăire pură, inocentă, care apoi să fie distorsionată şi refractată de friabilul mediu al limbajului : pentru că limbajul este însuşi aerul pe care îl respir, nu pot deţine vreodată nici un fel de semnificaţie sau trăire pură şi inocentă.

O modalitate de a mă convinge că acest lucru este posibil este să mă ascult cînd vorbesc, şi nu să îmi notez gîndurile pe hîrtie, pentru că în actul vorbirii acestea par să „coincidă” cu mine însumi într-un fel foarte diferit de ceea ce se întîmplă atunci cînd scriu. Cuvintele rostite par să fie imediat prezente în conştientul meu, iar vocea mea devine mediul lor intim şi spontan. Dimpotrivă, cînd scriu, semnificaţiile intenţionate scapă controlului meu : îmi încredinţez gîndurile impersonalului mediu al tiparului şi, cum un text tipărit are o existenţă materială durabilă, el poate fi mereu pus în circulaţie, reprodus, citat, folosit în moduri neprevăzute sau intenţionate de mine. Scrisul pare să-mi răpească propria fiinţă : este o modalitate de comunicare de mîna a doua, o transcriere palidă şi mecanică a vorbirii şi, astfel, întotdeauna la oarecare distanţă de conştiinţa mea. Din acest motiv, tradiţia filosofiei occidentale, de la Platon la Lévi-Strauss, a condamnat întotdeauna scrisul ca pe o formă de expresie moartă, alienată, celebrînd numai vocea vie. În spatele acestei prejudecăţi se află o

anumită viziune asupra „omului": acesta poate crea şi exprima spontan propriile semnificaţii, poate să se afle total în posesia propriei fiinţe şi poate stăpîni limbajul ca pe un mediu transparent al celei mai lăuntrice fiinţe a sa. Ceea ce îi scapă acestei teorii este faptul că „vocea vie" este practic la fel de materială ca textul tipărit, iar din moment ce semnele rostite, la fel precum cele scrise, lucrează numai printr-un proces de diferenţiere şi fragmentare, la fel de bine se poate spune despre vorbire că este o formă de text scris, aşa cum despre textul scris se spune că este o formă de vorbire de mîna a doua.

Aşa cum filosofia occidentală a fost „fonocentrică", centrată pe „vocea vie" şi profund suspicioasă faţă de ceea ce e scris, tot aşa a fost şi „logocentrică", într-un sens mai larg, bazîndu-se pe credinţa într-un „cuvînt" – prezenţă, esenţă, adevăr sau realitate – fundamental, care avea să stea la temelia întregului nostru sistem de gîndire, limbaj şi experienţă. A tînjit după semnul care să dea o semnificaţie tuturor celorlalte – „semnificantul transcendental" – şi după semnificaţia stabilizantă şi indubitabilă către care toate semnele noastre par să se îndrepte („semnificatul transcendental"). Un mare număr de candidaţi pentru acest rol – Dumnezeu, Ideea, Spiritul Lumii, Sinele, substanţa, materia etc. – s-au aruncat din cînd în cînd în arenă. Cum fiecare dintre aceste concepte aspiră să ne *fondeze* întregul sistem de gîndire şi limbaj, trebuie ca el însuşi să fie dincolo de acel sistem, necorupt de jocul diferenţelor lingvistice. El nu poate face parte din limbajele pe care încearcă să le ordoneze şi să le fixeze: trebuie să fie cumva anterior acestor discursuri, să fi existat înaintea lor. El trebuie să fie o semnificaţie, dar nu ca oricare alta, un simplu produs al jocului diferenţei. Trebuie să fie reprezentat ca un fel de semnificaţie a semnificaţiilor, cheia de boltă sau axul central al unui întreg sistem de gîndire, semnul în jurul căruia toate celelalte semne se rotesc şi pe care îl reflectă supus.

Faptul că orice astfel de semnificaţie transcendentală este o ficţiune – deşi poate o ficţiune necesară – este una dintre consecinţele teoriei limbajului pe care tocmai am schiţat-o. Nu există nici un concept care să nu fie implicat într-un joc cu final deschis al semnificaţiei, impregnat cu urme şi fragmente ale altor idei. Doar că prin acest joc al semnificanţilor unele semnificaţii sînt ridicate de ideologiile sociale într-o poziţie privilegiată sau transformate în centre în jurul

cărora celelalte semnificaţii sînt forţate să se învîrtă. Gîndiţi-vă la felul în care sînt înţelese în societatea noastră Libertatea, Familia, Democraţia, Independenţa, Autoritatea, Ordinea şi aşa mai departe. Uneori, astfel de semnificaţii sînt văzute drept *originea* celorlalte, sursa din care izvorăsc ; dar aceasta, aşa cum am văzut, este o modalitate stranie de a gîndi, întrucît, pentru ca această semnificaţie să fie posibilă, ar fi trebuit ca alte semne să fi existat deja. Este greu să concepem o origine fără a vrea să pătrundem şi dincolo de ea. Alteori, astfel de semnificaţii pot fi văzute nu drept originea, ci *scopul* către care toate celelalte semnificaţii se îndreaptă sau ar trebui să se îndrepte fără ezitare. „Teleologia", gîndind viaţa, limbajul şi istoria din perspectiva orientării sale către un *telos* ori o finalitate, este o modalitate de ordonare şi repartizare a semnificaţiilor într-o ierarhie a importanţei lor, integrîndu-le într-o structură de putere subordonată unui scop ultim. Dar orice astfel de teorie a istoriei sau a limbajului ca simplă evoluţie liniară pierde complexitatea de reţea a semnelor pe care am descris-o mai sus, mişcarea înainte şi înapoi, prezentă şi absentă, în faţă şi într-o parte a limbajului, în procesele sale reale. Această complexitate de reţea este, într-adevăr, ceea ce desemnează post-structuralismul prin cuvîntul *text*.

Jacques Derrida, filosoful francez ale cărui idei le-am expus în ultimele pagini, etichetează drept „metafizic" orice astfel de sistem de gîndire construit pe fundamente incontestabile, pe un principiu primordial sau pe un teren precis, pe care se poate ridica o întreagă ierarhie a semnificaţiilor. Aceasta nu înseamnă că el crede că pur şi simplu ne putem elibera de nevoia de a fabrica astfel de principii primordiale, întrucît acest impuls este adînc încastrat în istoria noastră şi nu poate fi – cel puţin deocamdată – eradicat sau ignorat. Derrida îşi va vedea propria operă inevitabil „contaminată" de o astfel de gîndire metafizică, indiferent cît de mult s-ar strădui să se descotorosească de ea. Dar, dacă privim îndeaproape astfel de principii, observăm că ele pot fi mereu „deconstruite" : pot fi denunţate ca produse ale unui anumit sistem de gîndire, şi nu drept ceea ce îl susţine din afară. Asemenea principii primordiale sînt definite, de obicei, prin ceea ce lasă în afară : ele sînt parte a acelor „opoziţii binare" adorate de structuralism. Astfel, pentru societatea dominată de bărbaţi, bărbatul este principiul fondator, iar femeia este opusul

exclus al acestuia ; atîta vreme cît o atare distincţie se păstrează cu fermitate, întregul sistem poate funcţiona eficient. „Deconstrucţia" este numele dat operaţiei critice prin care astfel de opoziţii pot fi parţial subminate sau prin care ele se pot submina reciproc în procesul de semnificare a textului. Femeia este opusul bărbatului, „celălalt" : ea este non-bărbat, un bărbat incomplet, atribuindu-i-se o valoare funciar negativă în relaţie cu principiul primordial reprezentat de bărbat. Dar, în egală măsură, bărbatul este ceea ce este în virtutea neîncetatei lăsări în afară a celuilalt sau a opusului, definindu-se pe sine în antiteză cu acesta, iar întreaga sa identitate este prinsă şi expusă riscurilor prin însuşi gestul prin care caută să îşi afirme propria existenţă autonomă şi unică. Femeia nu este doar un „celălalt", în sensul de ceva ce se află peste puterea sa de percepere a bărbatului, ci un „celălalt" intim legat de el ca imagine a ceea ce el nu este, amintindu-i astfel mereu ceea ce este. De aceea, bărbatul are nevoie de acest „celălalt" chiar cînd îl refuză dispreţuitor, este constrîns să confere o identitate pozitivă aceleia pe care o priveşte ca pe o non-fiinţă. Nu doar că propria fiinţă este dependentă de femeie într-un mod parazitar şi de actul excluderii şi al subordonării ei, dar unul dintre motivele pentru care o astfel de excludere este necesară este faptul că, pînă la urmă, s-ar putea dovedi că nu este atît de diferită. Poate că reprezintă ceva din bărbat pe care el trebuie să îl reprime, să îl alunge dincolo de propria-i fiinţă, să îl exileze într-o zonă securizant de îndepărtată, dincolo de propriile limite definitorii. Poate că ceea ce se află în afară este deopotrivă şi înăuntru, ceea ce este îndepărtat este cumva şi intim – astfel că acel bărbat trebuie să îşi păzească vigilent frontiera absolută dintre cele două tărîmuri şi o face doar pentru că ea poate fi mereu transgresată, a fost deja transgresată şi este mult mai puţin fermă decît pare.

Deconstrucţia, ca să spunem aşa, a înţeles faptul că opoziţiile binare utilizate de structuralismul clasic reprezintă o modalitate de reprezentare tipică ideologiilor. Acestora le place să traseze frontiere rigide între ceea ce este acceptabil şi ceea ce nu, între sine şi non-sine, adevăr şi falsitate, judecată şi prostie, raţiune şi nebunie, central şi marginal, suprafaţă şi adîncime. O astfel de gîndire metafizică, aşa cum am spus, nu poate fi pur şi simplu eludată : nu ne putem catapulta dincolo de această habitudine binară de gîndire, pe

un tărîm ultrametafizic. Dar, printr-o anume modalitate de operare asupra textelor – fie ea „literară" sau „filosofică" –, putem începe să desluşim puţin aceste opoziţii, să demonstrăm cum unul dintre termenii antitezei există în chip tainic inerent în celălalt. Structuralismul se mulţumea să împartă textul în opoziţii binare (sus/jos, lumină/întuneric, Natură/Cultură etc.) şi să le descrie logica funcţionării. Deconstrucţia' încearcă să arate cum astfel de opoziţii, pentru a-şi păstra locul, sînt uneori trădate şi determinate să se răstoarne sau să se prăbuşească ori sînt nevoite să exileze spre marginile textului detalii incomode, care se pot întoarce şi să-l contamineze. Propria manieră de a citi a lui Derrida constă în a porni de la un fragment aparent periferic al operei – o notă de subsol, un termen sau o imagine minoră recurentă, o aluzie făcută în treacăt – şi a-l urmări tenace pînă în punctul în care ameninţă să demonteze opoziţiile care guvernează întregul text. Aşadar, strategia criticii deconstructiviste constă în a arăta felul în care textele ajung să îşi demonteze propriul sistem de logică ce le guvernează, iar deconstrucţia arată acest lucru prin identificarea punctelor „simptomatice", a *aporiilor* sau a impasurilor înţelesului, atunci cînd textele intră în încurcătură, se desfac în părţile componente şi se contrazic singure.

Aceasta nu este o simplă observaţie asupra anumitor tipuri de texte : este o aserţiune universală despre însăşi natura scrisului, întrucît, dacă teoria semnificaţiei de la începutul acestui capitol este validă, atunci înseamnă că există ceva în *scrisul însuşi* care scapă oricărui sistem şi logici. Există o continuă scînteiere, împrăştiere, slăbire a semnificaţiei – ceea ce Derrida numeşte „diseminare" –, care nu pot fi uşor integrate în categoriile structurii textului sau în categoriile unei abordări critice convenţionale. Scrisul, la fel ca orice alt proces al limbajului, funcţionează prin difer*a*nţă ; dar difer*a*nţa în sine nu este un *concept*, nu este ceva care să poată fi *gîndit*. Un text ne poate „arăta" ceva despre natura sensului şi a semnificaţiei, pe care nu îl poate formula într-o frază. Pentru Derrida, orice limbaj indică acest „surplus" ce întrece sensul exact şi ameninţă să depăşească şi să scape sensului care încearcă să îl conţină. Discursul „literar" este spaţiul în care acest lucru este cel mai evident, dar el este valabil şi pentru toate celelalte tipuri de discurs ; deconstrucţia respinge opoziţia dintre literar şi non-literar,

la fel cum respinge orice fel de distincţie absolută. Abordarea conceptului de *scriitură* este aşadar o interogare a înseşi ideii de structură, pentru că o structură presupune mereu existenţa unui centru, a unui principiu fix, a unei ierarhii a semnificaţiilor şi a unui fundament solid şi exact aceste noţiuni sînt puse sub semnul întrebării de nesfîrşita diferenţiere şi amînare presupuse de actul scrierii. Ne-am mutat, cu alte cuvinte, din epoca structuralismului într-o epocă dominată de post-structuralism, un stil de gîndire ce cuprinde operaţiile deconstructiviste ale lui Derrida, scrierile istoricului francez Michel Foucault, ale psihanalistului francez Jacques Lacan şi ale filosoafei feministe şi criticului Julia Kristeva. Nu am discutat despre opera lui Foucault explicit în această carte, dar capitolul „Concluzii" ar fi fost imposibil fără referirile la ea, întrucît influenţa sa transpare pînă în cele mai mici amănunte.

O modalitate de a schiţa această dezvoltare este să trecem pe scurt prin opera criticului francez Roland Barthes. În scrieri de tinereţe, precum *Mitologii* (1957), *Despre Racine* (1963), *Elements of Semiology* [*Elemente de semiologie*] (1964) şi *Système de la mode* [*Sistemul modei*] (1967), Barthes este „sută la sută" structuralist, analizînd cu brio şi fără nici un efort sistemele semnificante ale modei, striptease-ul, tragedia raciniană, dar şi friptura şi chipsurile. Un eseu important care datează din 1966, „Introducere în analiza structurală a povestirii", este conceput în maniera lui Jakobson şi a lui Lévi-Strauss, descompunînd structura povestirii în unităţi distincte, funcţii şi „indici" (indicatori ai psihologiei personajului, ai „atmosferei" etc.). Deşi astfel de unităţi urmează unele altora în povestirea propriu-zisă, rolul criticului este de a le subsuma unei scheme atemporale de explicare. Chiar şi în acest moment relativ timpuriu, structuralismul lui Barthes este temperat de alte teorii – aluzii la fenomenologie în *Michelet par lui-même* [*Michelet despre el însuşi*] (1954), psihanaliză în *Despre Racine* – şi autorizat mai presus de orice de stilul său literar. Stilul *chic*, jucăuş, neologistic al prozei lui Barthes semnifică un fel de „exces" al scrierii, care depăşeşte rigorile analizei structuraliste : este un spaţiu al libertăţii unde se poate amuza, eliberat parţial de tirania sensului. Studiul său *Sade, Fourier, Loyola* (1971) este un amestec interesant de structuralism

timpuriu şi jocul erotic de mai tîrziu, găsind în scriitura lui Sade o neîncetată permutare sistematică a poziţiilor erotice.

Limbajul este tema aleasă de Barthes de la început pînă la sfîrşit şi, mai precis, intuiţia saussuriană a faptului că semnul ţine întotdeauna de o convenţie istorică şi culturală. Pentru Barthes, semnul „sănătos" este cel care atrage atenţia asupra propriei arbitrarietăţi, care nu încearcă să treacă drept „natural", dar care, chiar în momentul atribuirii unei semnificaţii, ne transmite şi ceva despre propriul statut relativ şi artificial. Impulsul ce stă la baza acestei credinţe care există în spatele operei sale timpurii este unul politic : semnele care se dau drept naturale, care se oferă drept unica modalitate posibilă de a înţelege lumea sînt, prin acest indiciu, autoritare şi ideologice. Una dintre funcţiile ideologiei este de a „naturaliza" realul social, de a-l face să pară la fel de inocent şi de statornic precum Natura însăşi. Ideologia caută să transforme cultura în Natură, iar semnul „natural" într-o armă a sa. A saluta un steag sau a fi de acord cu faptul că democraţia occidentală reprezintă adevărata semnificaţie a cuvîntului „libertate" au devenit cele mai evidente şi mai spontane reacţii din lume. Din acest punct de vedere, ideologia este un fel de mitologie contemporană, un tărîm care s-a epurat de ambiguitate şi de posibilitatea alternativei.

În viziunea lui Barthes, există o ideologie literară ce corespunde acestei „atitudini naturale", iar numele său este realismul. Literatura realistă tinde să ascundă natura social relativă sau construită a limbajului : ajută la confirmarea prejudecăţii că există o formă a limbajului „obişnuit" care este, într-un fel, naturală. Acest limbaj natural ne arată realitatea „aşa cum este" : nu o distorsionează – precum romantismul sau simbolismul – în forme subiective, ci ne oferă o reprezentare a lumii aşa cum i-ar putea apărea lui Dumnezeu însuşi. Semnul nu este văzut ca o entitate variabilă determinată de regulile unui anumit sistem de semne variabil : este mai curînd o fereastră transparentă către obiect sau către gîndire. Este destul de neutru şi incolor în sine : singurul său rol este de a reprezenta altceva, de a deveni vehiculul unei semnificaţii concepute independent de el şi trebuie să interfereze cît mai puţin posibil cu ceea ce mediază. În cadrul ideologiei realismului sau a reprezentării, cuvintele sînt resimţite ca fiind legate de gîndurile şi obiectele lor prin modalităţi

esenţial corecte şi incontestabile: lumea devine singurul mijloc potrivit de a reprezenta un anumit obiect sau de a exprima un gînd.

Semnul realist sau reprezentaţional este aşadar, pentru Barthes, funciar nesănătos. El îşi anulează propriul statut de semn pentru a hrăni iluzia că percepem realul fără intervenţia sa. Semnul înţeles ca „reflectare”, „expresie” sau „reprezentare” neagă aspectul *productiv* al limbajului: trece sub tăcere faptul că, dacă avem o „lume”, este pentru că avem un limbaj care să o semnifice şi că ceea ce considerăm „real” este strict legat de structurile variabile de semnificare în interiorul cărora trăim. Semnul „dublu” al lui Barthes - semnul care arată înspre propria existenţă materială şi conferă o semnificaţie în acelaşi timp - este nepotul limbajului „înstrăinat” al formaliştilor şi al structuraliştilor cehi, al cuvîntului *poetic* al lui Jakobson, care îşi etalează propria existenţă lingvistică palpabilă. Spun „nepot”, şi nu „copil” pentru că urmaşii direcţi ai formaliştilor au fost artiştii socialişti ai Republicii Germane de la Weimar, printre care şi Bertold Brecht, artişti care au recurs la astfel de „efecte de înstrăinare” în scopuri politice. În mîinile lor, procedeele de înstrăinare ale lui Şklovski şi Jakobson au devenit mai mult decît funcţii verbale: au devenit instrumente poetice, cinematografice şi teatrale în scopul „denaturalizării” şi al „defamiliarizării” societăţii politice, arătînd cît de profund contestabil era tot ceea ce lumea considera „evident” şi lua de bun. Aceşti artişti erau şi urmaşi ai futuriştilor bolşevici şi ai altor *avant-gardistes* ruşi, ai lui Maiakovski, ai „Frontului de Stînga în Artă” şi ai revoluţionarilor culturii din anii '20 sovietici. Barthes are un eseu entuziast despre teatrul lui Brecht în *Eseurile critice* (1964) şi a fost un apărător timpuriu al acestui teatru în Franţa.

Structuralistul iniţial Barthes încă se încrede în posibilitatea unei „ştiinţe” a literaturii, deşi aceasta nu ar putea fi, după cum observă el, decît o ştiinţă a „formei”, nu a „conţinutului”. O astfel de critică ştiinţifică aspiră într-un fel să îşi cunoască obiectul „aşa cum este el în realitate”; dar oare aceasta nu se contrazice cu ostilitatea lui Barthes faţă de semnul neutru? În cele din urmă, şi criticul este nevoit să recurgă la limbaj pentru a analiza textul literar şi nu există nici un motiv pentru care să credem că acest limbaj va scăpa de criticile severe aduse de Barthes discursului reprezentaţional în general. Care este aşadar relaţia dintre discursul criticii şi discursul

textului literar? Pentru structuralist, critica este o formă de „metalimbaj" - un limbaj despre un alt limbaj - care se ridică deasupra obiectului său, într-un punct din care poate privi cu atenţie în jos şi îl poate analiza dezinteresat. Dar, aşa cum Barthes recunoaşte în *Sistemul modei*, nu poate exista vreun metalimbaj ultim : oricînd poate veni un alt critic şi să îţi ia propria critică drept obiect de studiu şi aşa mai departe, într-o infinită deriziune. În *Eseurile critice*, Barthes consideră critica drept „ceea ce acoperă pe cît posibil de complet textul prin propriul limbaj" ; în *Critică şi adevăr* (1966), discursul critic este văzut ca un „limbaj secundar", care „pluteşte deasupra limbajului primar al operei". Acelaşi eseu începe să caracterizeze însuşi limbajul literar, folosindu-se de ceea ce astăzi ne apar drept concepte post-structuraliste : este un limbaj „fără capăt", ceva care aduce cu „pura ambiguitate" bazată pe „un sens gol". Dacă acest lucru este adevărat, atunci este îndoielnic faptul că metodele structuralismului clasic îi pot face faţă.

„Opera care marchează ruptura" este considerată incredibilul studiu al lui Barthes *S/Z* (1970), dedicat nuvelei *Sarazin* a lui Balzac. Opera literară nu mai este considerată un obiect stabil sau o structură delimitată, iar limbajul criticului a renunţat la orice pretenţie de obiectivitate ştiinţifică. Pentru critică, cele mai provocatoare texte nu sînt cele care pot fi *citite*, ci acelea care „pot fi (re)scrise" (*scriptibile*) - textele care îl încurajează pe critic să le descompună, să le transpună în diferite discursuri, să producă propriile jocuri cvasiarbitrare ale semnificaţiei de la un capăt la celălalt al operei literare. Cititorul sau criticul renunţă la rolul de consumator pentru cel de producător. Nu putem spune că „orice merge" în interpretare, întrucît Barthes are grijă să observe că opera nu poate fi făcută să semnifice prin ea însăşi ceva ; însă literatura este acum mai puţin un obiect căruia critica trebuie să i se conformeze şi mai mult un spaţiu liber în care aceasta se poate juca în voie. Textul care poate fi (re)scris, de obicei unul modernist, nu are un înţeles definitiv, nici semnificaţi imuabili, ci este plural şi difuz, o ţesătură inepuizabilă sau o galaxie de semnificanţi, o ţesătură neîntreruptă de coduri şi fragmente de coduri prin care criticul îşi poate croi propriul drum rătăcitor. Nu există începuturi şi sfîrşituri, nici secvenţe care să nu poată fi inversate, nici o ierarhie a „nivelurilor" textuale care să ne

spună care este mai semnificativ şi care nu. Orice text literar este ţesut din alte texte literare, nu în sensul convenţional, în care poartă urme ale „influenţei", ci într-un sens mai radical, în care orice cuvînt, sintagmă sau fragment este o recondiţionare a altor texte care precedă sau înconjoară opera individuală. Nu există „originalitate" în literatură şi nici o „primă" operă literară: toată literatura este „intertextuală". Astfel, o operă oarecare nu are limite clar definite: se varsă continuu în operele strînse în jurul ei, generînd o sută de perspective diferite, a căror importanţă se diminuează pînă la dispariţie. Opera nu se poate naşte închisă, nici făcută să (a)pară determinată prin apelul la un autor, căci „moartea autorului" este un slogan pe care critica modernă îl poate declama acum cu încredere[1]. Pînă la urmă, biografia autorului este doar un alt text, căruia nu trebuie să îi atribuim vreun privilegiu special: şi acest text poate fi deconstruit. Limbajul este cel care vorbeşte în literatură, în întreaga sa pluralitate „polisemantică" forfotitoare, nu autorul însuşi. Dacă există vreun loc în care această multiplicitate clocotitoare a textului este concentrată momentan, acela nu este autorul, ci *lectorul*.

Cînd majoritatea post-structuraliştilor vorbesc despre „scriitură" sau „textualitate", se gîndesc la aceste sensuri particulare ale scrisului şi ale textului. Mişcarea dinspre structuralism spre post-structuralism este, în parte, aşa cum Barthes însuşi a formulat-o, o mişcare dinspre „operă" spre „text"[1]. Este o mişcare dinspre a vedea poezia sau romanul drept o entitate închisă, înarmată cu diferite semnificaţii a căror descifrare îi revine criticului, spre înţelegerea lor drept ireductibil plurale, un joc nesfîrşit al semnificanţilor, care nu poate fi redus la un singur centru, esenţă sau sens. Aceasta conduce firesc la o diferenţiere radicală în practica criticii înseşi, aşa cum *S/Z* subliniază clar. Metoda lui Barthes în această carte este să împartă nuvela lui Balzac într-un număr de unităţi mici sau „lexeme" şi să le aplice cinci coduri: codul „proiaretic" (narativ); codul „hermeneutic", ce se ocupă cu dezvăluirea enigmelor povestirii; codul „cultural", ce analizează setul de cunoştinţe sociale care stau la baza operei; codul „semic", care se ocupă de conotaţiile persoanelor, ale locurilor şi ale obiectelor; codul „simbolic", care inventariază relaţiile sexuale şi psihanalitice configurate în text. Nici unul dintre acestea nu se îndepărtează prea mult de practica structuralistă standard. Dar

împărţirea textului în unităţi este mai mult sau mai puţin arbitrară ; cele cinci coduri sînt selectate dintr-un număr posibil necunoscut ; ele nu sînt ierarhizate în vreun fel, ci aplicate pluralist - uneori, există şi trei coduri pentru acelaşi lexem -, abţinîndu-se de la vreo „totalizare" a operei printr-un singur sens coerent. Mai curînd sînt o dovadă a dispersării şi fragmentării sale. Textul, susţine Barthes, nu este o „structură", ci un proces de „structurare" cu final deschis, iar această structurare îi aparţine criticii. Nuvela lui Balzac pare o operă realistă, deloc uşor de redus la acea violenţă semiotică pe care Barthes o revarsă asupra ei : abordarea sa critică nu îşi „re-creează" obiectul, ci îl rescrie şi îl reorganizează drastic în afara oricărei recunoaşteri convenţionale. Ceea ce se revelează totuşi prin aceasta este o dimensiune a operei ce ar fi rămas altfel neobservată. *Sarazin* este prezentat ca un „text-limită" pentru realismul literar, o operă în care presupoziţiile sale dominante sînt serios periclitate : povestirea se învîrte în jurul unui act zădărnicit al povestirii, al castrării sexuale, al misterioaselor surse ale bogăţiei capitaliste şi al unei confuzii profunde a rolurilor sexuale determinate. O *coup de grâce* a lui Barthes este atunci cînd susţine că însuşi „conţinutul" nuvelei este relaţionat cu propria sa metodă de analiză : povestea vorbeşte despre o criză a interpretării literare, a relaţiilor sexuale şi a schimbărilor economice. În toate aceste ipostaze, ideologia burgheză a semnului „reprezentaţional" începe să fie pusă sub semnul întrebării, iar din acest punct de vedere, printr-o anumită violenţă interpretativă şi prin *bravura*, povestirea lui Balzac poate fi citită ca şi cînd ar vedea dincolo de propriul prezent istoric - începutul secolului al XIX-lea -, pînă în epoca modernistă a lui Barthes însuşi.

De fapt, mişcarea literară modernistă este cea care a dat naştere criticii structuraliste şi post-structuraliste. Cîteva dintre operele tîrzii ale lui Barthes şi Derrida sînt texte literare moderniste, experimentale, enigmatice şi extrem de ambigue. Nu există o delimitare clară în cadrul post-structuralismului între „critică" şi „creaţie", ambele fiind subsumate „scriiturii" ca atare. Structuralismul a început să apară cînd limbajul a devenit o preocupare obsesivă a intelectualilor, iar acest lucru s-a întîmplat pentru că la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi în secolul al XX-lea, în Europa occidentală, limbajul trecea printr-o criză profundă. Cum s-ar fi putut scrie într-o societate

industrializată, în care discursul fusese redus la simplu instrument al ştiinţei, comerţului, reclamei şi birocraţiei? Pentru ce fel de public s-ar mai fi putut scrie, ţinînd cont de saturarea publicului cititor de o cultură de „masă" anodină, însetată de profit? Opera literară putea fi în acelaşi timp un artefact şi un bun de consum pe piaţa liberă? Putem oare împărtăşi în continuare credinţa încrezătoare în sine, raţionalistă şi empiristă a burgheziei secolului al XIX-lea, conform căreia limbajul era într-adevăr ancorat în lume? Cum se putea scrie în absenţa unui context de credinţe colective împărtăşite de autor cu auditoriul şi cum ar putea fi revigorat un astfel de context comun, în condiţiile frămîntărilor ideologice ale secolului al XX-lea?

Astfel de întrebări, înrădăcinate în adevăratele condiţii istorice ale scrierilor moderne, sînt cele care au adus în prim-plan problema limbajului într-un mod atît de spectaculos. Atenţia acordată de formalişti, futurişti şi structuralişti înstrăinării şi reînnoirii cuvîntului, precum şi restituirea unui limbaj sărăcit a bogăţiei care îi fusese răpită constituiau reacţii diferite în faţa aceleiaşi dileme istorice. Dar era la fel de posibil să ridici limbajul la rangul unei alternative la problemele sociale care te chinuiesc: să renunţi, descurajat sau triumfător, la concepţia tradiţională conform căreia se scrie *despre* ceva, pentru *cineva* şi să transformi limbajul în cel mai de preţ obiect. În genialul său eseu de tinereţe *Gradul zero al scriiturii* (1953), Barthes schiţează schimbarea istorică prin care scrisul devine pentru poeţii francezi simbolişti ai secolului al XIX-lea un act „intranzitiv": a scrie nu cu un anumit scop şi despre un anumit subiect, precum în epoca literaturii „clasice", ci a concepe scriitura ca un punct terminus şi o pasiune în sine. Dacă obiectele şi evenimentele lumii reale sînt resimţite ca lipsite de viaţă şi îndepărtate, dacă istoria pare să-şi fi pierdut direcţia şi să fi căzut în haos, putem să le punem pe toate acestea întotdeauna „între paranteze", „să suspendăm referentul" şi, în schimb, să privim cuvintele ca obiect în sine. Scriitura se întoarce asupra ei înseşi într-un act de profund narcisism, chinuită însă şi umbrită întotdeauna de sentimentul de vinovăţie al propriei inutilităţi. Inevitabil complice cu cei care au redus-o la un bun de consum indezirabil, ea se străduieşte totuşi să se elibereze de contaminarea cu semnificaţia socială, fie împingînd lucrurile către puritatea tăcerii, precum simboliştii, fie căutînd o

neutralitate austeră, „un grad zero al scriiturii", care ar dori să (a)pară inocent, dar care în realitate este, aşa cum arată exemplul lui Hemingway, un stil literar la fel ca oricare altul. Nu există nici un dubiu că acea „vină" despre care vorbeşte Barthes este vina instituţiei Literaturii înseşi – o instituţie care, după cum comentează el, stă mărturie împărţirii în mai multe limbi şi în mai multe clase. A scrie într-un mod „literar" în societatea modernă înseamnă inevitabil a complota cu o astfel de împărţire.

Structuralismul este văzut atît ca simptom, cît şi ca reacţie la criza socială şi lingvistică pe care tocmai am schiţat-o. Fuge dinspre istorie înspre limbaj – o acţiune ironică, din moment ce, aşa cum crede Barthes, puţine sînt mişcările care ar putea fi mai semnificative din punct de vedere istoric. Dar, punînd la colţ istoria şi referentul, caută deopotrivă să reînnoiască percepţia asupra statutului „nenatural" al semnelor prin care oamenii trăiesc, făcîndu-i astfel să devină foarte conştienţi de caracterul lor istoric mutabil. Astfel, se poate întîlni chiar cu acea istorie pe care o abandonase la început. Dacă reuşeşte sau nu acest lucru depinde totuşi de suspendarea provizorie sau pentru totdeauna a referentului. Odată cu apariţia post-structuralismului, ceea ce părea reacţionar la structuralism nu era acest refuz al istoriei, ci nici mai mult, nici mai puţin decît însuşi conceptul de *structură*. Pentru Barthes cel din *Plăcerea textului* (1973), toată teoria, ideologia, semnificaţia determinată, angajarea socială au devenit, se pare, inerent teroriste, iar „scriitura" este răspunsul la toate. Scriitura sau lectura-ca-scriitură este cea din urmă enclavă necolonizată în care intelectualul se poate juca, savurînd somptuozitatea semnificantului cu o nepăsare impetuoasă faţă de ceea ce se petrece în palatul Elysée sau în uzinile Renault. Prin scriitură, tirania semnificaţiei structurale poate fi momentan întreruptă şi dislocată de un joc liber al limbajului ; iar subiectul care scrie/citeşte se poate elibera din cămaşa de forţă a unei unice identităţi într-un sine pulverizat extatic. Textul, anunţă Barthes, „este [...] acea persoană lipsită de inhibiţii care îşi arată posteriorul Tatălui Politic". Lucrurile au evoluat foarte mult de pe vremea lui Matthew Arnold.

Această referinţă la Tatăl Politic nu este întîmplătoare. *Plăcerea texului* a fost publicat la cinci ani după o revoltă socială care i-a făcut pe părinţii politici ai Franţei să tremure pînă în măduva oaselor. În

1968, mişcarea studenţilor a cuprins întreaga Europă, ridicîndu-se împotriva instituţiilor educaţionale, în Franţa ameninţînd pentru scurtă vreme statul capitalist însuşi. Timp de o clipă dramatică, statul s-a clătinat în pragul dezastrului: Poliţia şi Armata luptau alături de studenţi, care se străduiau să inventeze solidaritatea cu clasa muncitoare. Neputînd să ofere o coerentă conducere politică, cufundată într-o încăierare confuză a socialismului, a anarhismului şi a arătării infantile a dosului, mişcarea studenţească a fost înăbuşită şi împrăştiată; trădată de indolenţii săi lideri stalinişti, mişcarea clasei muncitoare nu a putut prelua puterea. Charles de Gaulle s-a întors dintr-un exil pripit, iar statul francez şi-a regrupat forţele în numele patriotismului, al legii şi al ordinii.

Post-structuralismul a fost produsul acelui amestec de euforie şi deziluzionare, de eliberare şi dispersare, de carnaval şi catastrofă care a fost anul 1968. Neputînd rupe structurile puterii statului, post-structuralismul a crezut că le poate submina în schimb pe cele ale limbajului. Cel puţin, nimeni nu te putea trage de urechi dacă făceai asta. Mişcarea studenţească a fost izgonită din stradă şi strecurată pe ascuns în discurs. Duşmanii săi, ca şi pentru Barthes cel de mai tîrziu, au devenit sistemele coerente de credinţă de toate felurile – mai exact, toate formele de teorie politică şi organizare ce căutau să analizeze şi să acţioneze asupra structurilor întregii societăţi. Căci exact o atare politică părea să fi eşuat: sistemul se dovedise prea puternic pentru ea, iar „totala" sa critică oferită de marxismul stalinizat a fost considerată că face parte din această problemă, nefiind soluţia ei. Orice tip de gîndire complet sistematică era acum suspectată de a fi teroristă: semnificaţia conceptuală însăşi, în opoziţie cu gestul libidinal şi spontaneitatea anarhistă, era temută ca fiind represivă. Pentru Barthes cel de mai tîrziu, lectura nu este cunoaştere, ci joc erotic. Singurele forme de acţiune politică resimţite ca fiind acceptabile erau locale, difuze, strategice: lucrul cu prizonierii şi cu alte grupuri sociale marginalizate, anumite proiecte în cultură şi educaţie. Mişcarea femeilor, ostilă formelor clasice ale organizării de stînga, a dezvoltat alternative libertine, „descentrate" şi, într-o anumită măsură, a respins teoria sistematică drept masculină. Pentru mulţi post-structuralişti, cea mai gravă eroare era de a crede că astfel de proiecte locale şi angajamente particulare ar

trebui subsumate unei înţelegeri totale a funcţionării capitalismului monopolist, ceea ce ar putea fi la fel de „total" opresiv precum însuşi sistemul căruia i se opunea. Puterea se afla pretutindeni, o forţă fluidă, de argint viu, care se strecura în fiecare por al societăţii, dar care, exact ca opera literară, nu mai avea un centru. „Sistemul privit ca întreg" nu putea fi combătut, pentru că nu exista, de fapt, „sistemul ca întreg". Puteai interveni oricînd în viaţa socială şi politică, aşa cum Barthes putea ciopîrţi *S/Z* într-un joc arbitrar al codurilor. Încă nu era complet clar cum puteam *şti* că sistemul nu există ca întreg, din moment ce conceptele generale erau tabu ; nici nu era clar faptul că un astfel de punct de vedere era la fel de viabil în alte părţi ale lumii, cum era la Paris. În aşa-numita Lume a Treia, bărbaţii şi femeile căutau să îşi elibereze ţara de sub dominaţia politică şi economică a Europei şi a Statelor Unite, sub impulsul unei înţelegeri generale a logicii imperialismului. Încercau să facă aceasta şi în Vietnam cînd au izbucnit mişcările studenţeşti din Europa şi, în ciuda „teoriilor generale", aveau să se dovedească peste cîţiva ani mai influente decît fuseseră studenţii parizieni. Totuşi, în Europa, astfel de teorii deveneau în scurt timp *pasée*. Exact aşa cum formele mai vechi ale politicii „generale" proclamaseră dogmatic că preocupări mai locale aveau doar o relevanţă trecătoare, la fel, noua politică a fragmentelor era înclinată să dogmatizeze faptul că orice angajament mai general era o iluzie periculoasă.

O astfel de poziţie, aşa cum am arătat, s-a născut dintr-o înfrîngere politică şi o deziluzie anume. „Structura totală" pe care o vedea drept duşman era una situată istoric : starea înarmată, represivă a capitalismului monopolist tîrziu şi politica stalinistă care pretindea că îl confruntă, dar care era, de fapt, un complice bine ascuns al dominaţiei sale. Cu mult înainte de apariţia post-structuralismului, generaţii întregi de socialişti s-au luptat cu aceşti doi monoliţi. Dar au trecut cu vederea posibilitatea că eroticele *frissons* ale lecturii sau chiar munca dedicată celor consideraţi nebuni criminali reprezentau o soluţie adecvată şi aşa au făcut şi luptătorii de gherilă din Guatemala.

Într-una dintre formele sale, post-structuralismul a devenit o modalitate convenabilă de a scăpa cu totul de aceste întrebări politice. Scrierile lui Derrida şi ale altora au aruncat o mare umbră de îndoială asupra conceptelor clasice de *adevăr*, *realitate*, *sens* şi *cunoaştere*,

toate putînd fi dejucate ca bazîndu-se pe o teorie naivă asupra limbajului. Dacă semnificaţia, semnificatul, era un produs trecător al cuvintelor sau al semnificanţilor, mereu în schimbare şi instabili, în parte prezenţi şi în parte absenţi, cum ar putea exista vreun adevăr sau o semnificaţie determinată? Dacă realitatea este construită prin discurs, şi nu reflectată de acesta, cum am mai putea cunoaşte realitatea propriu-zisă, şi nu propriul nostru discurs? Oare totul a fost doar un discurs despre discursul nostru? A avut vreun rost să pretindem că o interpretare a realului, a istoriei sau a textului literar este „mai bună" decît alta? Hermeneutica s-a dedicat înţelegerii pline de simpatie a semnificaţiei trecutului; dar oare exista un trecut care să fie cunoscut şi altfel decît ca o simplă funcţie a discursului prezent?

Dacă toate acestea erau sau nu susţinute de părinţii post-structuralismului, un astfel de scepticism a devenit curînd un stil la modă în cercurile academice de stînga. A folosi cuvinte precum *adevăr*, *certitudine* sau *realitate* însemna, în unele locuri, a fi denunţat instantaneu ca metafizician. Dacă ai fi protestat în faţa dogmei că nu putem cunoaşte niciodată nimic, aceasta era pentru că te agăţai nostalgic de ideea unui adevăr absolut, precum şi de convingerea megalomană că tu, alături de cîţiva dintre cei mai inteligenţi specialişti în ştiinţe naturale, poţi vedea realitatea „aşa cum este". Faptul că astăzi există puţini care mai cred în astfel de doctrine, mai ales printre filosofii ştiinţei, nu a părut să îi împiedice pe sceptici. Modelul ştiinţei luat în derîdere de către post-structuralism este, de obicei, unul pozitivist – o variantă a pretenţiei raţionaliste a secolului al XIX-lea de a cunoaşte „faptele" transcendental, în absenţa judecăţilor de valoare. Acest model este, de fapt, o falsă ţintă. Nu epuizează termenul *ştiinţă* şi nu avem nimic de cîştigat din această meditaţie ştiinţifică. A spune că nu există temeiuri absolute pentru utilizarea unor cuvinte precum *adevăr*, *certitudine*, *realitate* şi aşa mai departe nu înseamnă a spune că sînt lipsite de semnificaţie sau inutile. Cine a crezut că astfel de temeiuri absolute există şi cum ar arăta acestea dacă ar exista într-adevăr?

Unul dintre avantajele dogmei conform căreia sîntem prizonierii propriului discurs, aflaţi în imposibilitatea de a avansa unele pretenţii de adevăr rezonabile întrucît astfel de pretenţii sînt pur relative în raport cu limbajul nostru, este acela că îţi permite să calci în picioare

credinţele tuturor, fără a te înhăma cu inconvenientul de a trebui, la rîndul tău, să adopţi una. În esenţă, aceasta este o poziţie vulnerabilă, iar faptul că este şi complet goală nu este decît preţul pe care trebuie să îl plăteşti pentru asta. Concepţia conform căreia aspectul cel mai semnificativ al oricărui fragment de text este acela că nu ştie despre ce vorbeşte aduce a resemnare epuizată în faţa imposibilităţii adevărului, care nu este lipsită de legătură cu deziluzia istorică post-1968. Dar te şi eliberează cît ai clipi de necesitatea de a-ţi asuma o poziţie în chestiunile importante, din moment ce orice spui despre aceste lucruri nu este decît un produs perisabil al semnificantului, aşadar sub nici o formă ceva care să fie considerat „adevărat" sau „serios". Un alt beneficiu al acestei poziţii este acela că este extrem de răutăcioasă faţă de opiniile tuturor, putînd să demaşte chiar şi cele mai solemne declaraţii drept simple jocuri dezordonate ale semnelor, fiind absolut conservatoare în toate celelalte privinţe. Cum nu te obligă să afirmi nimic, este la fel de periculoasă ca armele albe.

În lumea anglo-americană, deconstrucţia a tins în ansamblu să urmeze această cale. Din aşa-numita şcoală deconstructivistă de la Yale – Paul de Man, J. Hillis Miller, Geoffrey Hartmann şi, din anumite puncte de vedere, Harold Bloom –, critica lui de Man mai ales se ocupă cu demonstrarea faptului că limbajul literar îşi subminează continuu propria semnificaţie. De Man descoperă, într-adevăr, în această operaţie nimic altceva decît o nouă modalitate de a defini „esenţa" literaturii înseşi. Orice limbaj, aşa cum observă îndreptăţit de Man, este indestructibil metaforic, funcţionînd prin tropi şi figuri ; este o greşeală să credem că orice limbaj este *literal* literal. Filosofia, dreptul, teoria politică se bazează pe metaforă exact ca poezia, prin urmare sînt la fel de ficţionale. Din moment ce metaforele sînt funciar „lipsite de temei", pure substituţii ale unui set de semne cu un altul, limbajul tinde să îşi trădeze propria natură fictivă şi arbitrară exact în acele puncte unde se pretinde a fi extrem de convingător. „Literatura" este ţinutul în care această ambiguitate este cea mai evidentă – în care cititorul o găseşte suspendată între un sens „literal" şi altul figurat, neputînd alege între cele două, aruncat ameţitor într-un abis lingvistic fără fund de către un text care a devenit „ilizibil". Operele literare sînt totuşi mai puţin înşelătoare decît alte forme de discurs, pentru că îşi recunosc implicit propriul statut

retoric – faptul că ceea ce spun diferă de ceea ce fac, că toate pretenţiile lor în privinţa cunoaşterii funcţionează prin structuri figurative care le fac ambigue şi indeterminate. S-ar putea spune că au o natură ironică. Alte forme de scriitură sînt la fel de figurative şi de ambigue, dar se oferă drept adevăruri indubitabile. Pentru de Man, ca şi pentru colegul său Hillis Miller, literatura nu trebuie deconstruită de către critic : poate fi arătată ca deconstruindu-se singură, ba mai mult, ea vorbeşte chiar „despre" această operaţie.

Ambiguităţile textuale ale criticilor de la Yale diferă de ambivalenţele poetice ale New Criticism-ului. Lectura nu este ceva care ţine de fuzionarea a două semnificaţii diferite, dar determinate, aşa cum era pentru reprezentanţii New Criticism-ului : ea ţine de saltul între două semnificaţii, care nu pot fi nici reconciliate, nici refuzate. Critica literară devine astfel o chestiune ironică, dificilă, o aventură neliniştitoare în vidul lăuntric al unui text, care devoalează caracterul iluzoriu al semnificaţiei, imposibilitatea adevărului şi înşelăciunile amăgitoare ale oricărui discurs. Dintr-un alt punct de vedere însă, această deconstrucţie anglo-americană nu este decît întoarcerea la vechiul formalism al New Criticism-ului. Este, într-adevăr, o întoarcere într-o formă accentuată, pentru că, în vreme ce poezia era totuşi, pentru New Criticism, un discurs indirect despre realitatea extrapoetică, pentru deconstructivişti, literatura stă mărturie a imposibilităţii limbajului de a vorbi vreodată şi despre altceva decît despre propriul eşec, precum un om plictisit care stă sprijinit de tejgheaua unui bar. Literatura este distrugerea oricărei referinţe, cimitirul comunicării[3]. New Criticism-ul vedea textul literar ca pe o suspendare binecuvîntată a credinţei doctrinare într-o lume în care ideologia juca un rol tot mai important ; deconstrucţia vede realitatea socială ca fiind mai puţin opresiv determinată şi mai mult ca pe nişte reţele indeterminate care licăresc, întinzîndu-se la orizont. Literatura nu înseamnă conţinut, ca pentru New Criticism, oferind alternativa izolării în faţa istoriei concrete : ea se extinde acum şi colonizează acea istorie, rescriind-o cu propriile imagini, cu foametea văzută, cu revoluţiile, meciurile de fotbal şi tartele cu vin de Xeres, ca pe un „text" şi mai indeterminat. Cum oamenii prudenţi nu sînt dispuşi să acţioneze în situaţii a căror semnificaţie nu este suficient de clară, acest punct de vedere nu este lipsit de urmări în viaţa socială şi politică a cuiva. Şi totuşi, din

moment ce literatura este paradigma privilegiată a tuturor acestor indeterminări, *retragerea* New Criticism-ului în interiorul textului literar poate fi reprodusă simultan cu întinderea mîinii răzbunătoare a criticii deasupra lumii şi care îi răpeşte acesteia orice semnificaţie. În vreme ce, pentru teoriile literare mai vechi, *experienţa* era aceea care era evazivă, evanescentă, fertil ambiguă, acum acest rol îi revine limbajului. Termenii sînt cei care s-au schimbat; concepţia asupra lumii a rămas în mare parte aceeaşi.

Nu este vorba însă, ca în cazul lui Bahtin, despre limbaj ca „discurs"; opera lui Jacques Derrida este incredibil de străină în faţa unor astfel de preocupări. În mare parte, datorită acestui lucru se naşte obsesia doctrinală pentru „indecidabil". Semnificaţia poate fi foarte bine indecidabilă în ultimă instanţă, dacă privim limbajul contemplativ, ca pe un lanţ de semnificanţi înşiraţi pe o pagină; el devine „decidabil", iar cuvinte precum *adevăr*, *realitate*, *cunoaştere*, *certitudine* îşi recapătă întru cîtva forţa atunci cînd înţelegem limbajul ca pe ceva ce *facem*, ca fiind întreţesut şi de nedespărţit cu formele noastre practice de viaţă. Nu trebuie să înţelegem, desigur, că limbajul devine, în acest caz, clar determinat şi limpede: dimpotrivă, devine şi mai bogat, şi mai conflictual decît cel mai „deconstruit" text literar. Doar că atunci putem înţelege, într-un mod mai mult practic decît academic, ce ar fi *considerat* decisiv, determinant, convingător, sigur, adevărat, fals şi toate celelalte – şi am înţelege mai mult ce anume, dincolo de limbajul însuşi, este *implicat* în astfel de definiţii. Deconstrucţia anglo-americană ignoră complet această sferă reală a luptei şi continuă să îşi frămînte propriile texte critice închise. Astfel de texte sînt închise tocmai pentru că sînt goale: nu poţi face mare lucru cu ele în afară de a le admira pentru felul neabătut în care toate particulele pozitive de semnificaţie textuală au fost dizolvate. O atare disoluţie este un imperativ în jocul savant al deconstrucţiei: căci poţi conta pe faptul că, dacă propriul tău discurs critic asupra unui alt discurs critic despre un text a lăsat o fărîmă cît de mică de semnificaţie „pozitivă" în faldurile sale, va veni altcineva care îţi va deconstrui, la rîndul său, discursul. O astfel de deconstrucţie este un joc de putere, imaginea în oglindă a competiţiei ortodoxe academice. Doar că acum, printr-o întoarcere religioasă la vechea ideologie, victoria

este obţinută prin *kenosis* sau golire de sine : învingătorul este acela care a reuşit să scape de toate cărţile şi a rămas cu mîinile goale.

Dacă deconstrucţia anglo-americană pare că semnalează cel mai recent stadiu al unui scepticism liberal familiar istoriilor moderne ale ambelor societăţi, în Europa lucrurile sînt ceva mai complexe. Pe măsură ce anii '60 lăsau locul anilor '70, iar amintirile carnavaleşti ale anului 1968 se ştergeau şi capitalismul mondial intra în criză economică, o parte dintre post-structuraliştii francezi asociaţi iniţial revistei literare de avangardă *Tel Quel* au trecut de la un maoism militant la un anticomunism strident. În Franţa, post-structuralismul a putut, în deplină cunoştinţă de cauză, să îi laude pe mullahii iranieni, să laude Statele Unite ca fiind cea din urmă oază a libertăţii şi pluralismului într-o lume înregimentată şi să recomande diferite feluri de misticism inedit drept soluţie la durerile omenirii. Dacă Saussure ar fi putut prevedea calea pe care a deschis-o, s-ar putea să fi rămas la cazul genitiv din sanscrită.

Totuşi, ca toate poveştile, naraţiunea post-structuralismului mai are o latură. Dacă deconstructiviştii americani considerau că întreprinderea lor textuală rămîne fidelă spiritului lui Jacques Derrida, unul dintre cei care nu considera astfel era Jacques Derrida însuşi. Unele utilizări americane ale deconstructivismului, observase Derrida, lucrează pentru a asigura „o închidere instituţională" care serveşte intereselor politice şi economice dominante ale societăţii americane[4]. Este evident că Derrida vrea mai mult decît să dezvolte noi tehnici de lectură : pentru el, deconstrucţia este, în ultimă instanţă, o practică *politică*, o încercare de a demonta logica prin care un anume sistem de gîndire, şi, în spatele acestuia, un întreg sistem de structuri politice şi instituţii sociale, îşi menţine forţa. El nu caută, în mod absurd, să nege existenţa unor adevăruri, semnificaţii, identităţi, intenţii, continuităţi istorice relativ determinate ; el caută mai degrabă să vadă în acestea efectele unei mai cuprinzătoare şi mai profunde istorii – a limbajului, a inconştientului, a instituţiilor şi practicilor sociale. Faptul că propria operă a fost flagrant anistorică, evazivă politic şi, în practică, a uitat de limbaj ca „discurs" nu poate fi negat : nici o opoziţie clară nu poate fi făcută între un Derrida „autentic" şi abuzurile acoliţilor săi. Însă larg răspîndita părere că deconstrucţia neagă existenţa oricărui lucru, cu excepţia discursului,

sau instituie un tărîm al purei diferenţe, în care orice semnificaţie şi identitate se dizolvă, este un travesti al propriei opere a lui Derrida şi al celor mai fertile scrieri care i-au urmat.

Nu ne ajută nici dacă am cataloga post-structuralismul drept un simplu anarhism sau hedonism, deşi motivele pentru care am putea crede acest lucru au fost bine puse în evidenţă. Post-structuralismul a fost îndreptăţit să critice politica ortodoxă de stînga din vremea sa pentru eşecul ei: la sfîrşitul anilor '60 şi începutul anilor '70 au început să apară noi forme politice, în faţa cărora stînga tradiţională a rămas hipnotizată şi indecisă. Imediata sa reacţie a fost fie să le minimalizeze, fie să le absoarbă ca părţi subordonate ale propriului program. Dar noua prezenţă politică ce nu răspundea nici uneia dintre tactici era reînviata mişcare a femeilor din Europa şi Statele Unite. Mişcarea femeilor nu a acceptat accentul pus restrictiv pe economic de majoritatea gîndirii marxiste clasice, un accent care era evident incapabil să explice condiţiile particulare ale femeilor ca grup social oprimat sau să contribuie semnificativ la transformarea lor. Căci, deşi oprimarea femeilor este, într-adevăr, o realitate concretă, o chestiune legată de maternitate, muncă domestică, discriminare în obţinerea unui loc de muncă şi salarii inegale, ea nu poate fi redusă numai la aceşti factori; ea este şi o problemă de ideologie sexuală, de felul în care bărbaţii şi femeile se reprezintă pe ei înşişi şi pe ceilalţi într-o societate dominată de bărbaţi, de percepţii şi comportament, care cuprinde întreaga gamă, de la cel brutal explicit la cel profund inconştient. Orice politică ce nu punea aceste probleme în centrul teoriei şi practicii sale era nevoită să se predea uitării istoriei. Pentru că sexismul şi rolurile de gen sînt chestiuni care privesc cele mai profunde dimensiuni ale vieţii umane, o politică oarbă la trăirea subiectului uman era din start sortită eşecului. Trecerea dinspre structuralism înspre post-structuralism a constituit, în parte, un răspuns la aceste revendicări politice. Desigur că este neadevărat că mişcarea femeilor deţine un monopol asupra „experienţei", aşa cum este adesea sugerat: ce altceva a presupus socialismul, dacă nu speranţele amare şi dorinţele multor milioane de bărbaţi şi femei de-a lungul generaţiilor, care au trăit şi uneori au murit în numele a ceva mai mult decît o „doctrină a totalităţii" sau a primatului economicului? Nici nu este adecvat să *identificăm*

personalul cu politicul : este foarte adevărat că ceea ce e personal e şi politic, dar există şi o altă perspectivă importantă, în care personalul este şi personal, iar politicul e politic. Lupta politică nu poate fi *redusă* la personal sau invers. Mişcarea femeilor a respins pe bună dreptate anumite forme de organizare rigide şi anumite teorii politice „ultra-totalizatoare" ; dar, prin aceasta, a adus în faţă adesea personalul, spontanul şi trăitul, ca şi cînd acestea ar constitui o teorie politică adecvată, a respins „teoria" prin modalităţi aproape identice cu antiintelectualismul de bun-simţ şi, în unele dintre aspectele sale, a părut indiferentă la suferinţa tuturor, mai puţin a femeilor şi a problemei deciziei lor politice, aşa cum o parte dintre marxişti păruseră indiferenţi la opresiunea tuturor, mai puţin a clasei muncitoare.

Mai există şi alte puncte comune între feminism şi post-structuralism. Căci, dintre toate opoziţiile binare pe care post-structuralismul a încercat să le desfacă, opoziţia ierarhică dintre bărbaţi şi femei a fost poate cea mai virulentă. Sigur că aceasta părea cea mai durabilă : nu există nici un moment în istorie în care o mare parte a rasei umane să nu fi fost exilată şi supusă ca o fiinţă imperfectă, ca un străin inferior. Fireşte că acest fapt sensibil nu putea fi îndreptat printr-o nouă tehnică teoretică ; dar a devenit posibil să vezi cum, deşi din punct de vedere istoric acest conflict dintre bărbaţi şi femei era cum nu se poate mai real, ideologia acestui antagonism ascundea o iluzie metafizică. Dacă ea era întreţinută de beneficiile materiale şi psihice de care bărbaţii profitau de pe urma acesteia, mai era alimentată şi de o structură complexă de teamă, dorinţă, agresiune, masochism şi anxietate, care impuneau o urgentă cercetare a lor. Feminismul nu era o problemă izolabilă, o „campanie" oarecare printre multe alte proiecte politice, ci o dimensiune care pătrundea şi interoga fiecare faţetă a vieţii noastre personale, sociale şi politice. Mesajul mişcării femeilor, aşa cum este el interpretat de o parte dintre cei aflaţi în afara ei, nu constă doar în revendicarea unei egalităţi de putere şi de statut cu bărbaţii ; este o interogare a oricărei astfel de puteri şi statut. Aceasta nu înseamnă că lumea ar fi mai bună dacă am avea o mai mare implicare din partea femeilor ; dar înseamnă că, fără „feminizarea" istoriei umanităţii, lumea nu va putea supravieţui.

Cu post-structuralismul, am ajuns cu povestea teoriei literare moderne în prezent. În post-structuralismul privit în „ansamblu",

există conflicte reale şi diferenţe a căror istorie viitoare nu poate fi anticipată. Există forme ale post-structuralismului ce reprezintă o retragere hedonistă din istorie, un cult al ambiguităţii sau al anarhismului iresponsabil ; există alte forme, precum cercetările extrem de fertile ale istoricului francez Michel Foucault, care, deşi nelipsite de probleme serioase, ţintesc într-o direcţie mai pozitivă. Există forme ale feminismului „radical" care pun accentul pe pluralitate, diferenţă şi separatism sexual ; există, de asemenea, forme ale feminismului socialist care, nevrînd să vadă lupta femeilor drept un simplu element sau subsector al unei mişcări care atunci ar putea-o domina şi înghiţi, susţineau că eliberarea altor grupuri şi clase oprimate în societate nu este numai un imperativ moral şi politic în sine, ci şi o condiţie necesară (deşi în nici un caz suficientă) pentru emanciparea femeilor.

Orice s-ar spune, am călătorit de la diferenţa dintre semne a lui Saussure la cea mai veche diferenţă din lume ; iar pe aceasta din urmă o putem aprofunda acum.

5. Psihanaliza

În capitolele anterioare, am sugerat că există o relaţie între evoluţia teoriei literare moderne şi frămîntările politice şi ideologice ale secolului al XX-lea. Dar aceste frămîntări nu înseamnă niciodată doar războaie, căderi economice şi revoluţii : ele sînt şi trăite de către cei care se află prinşi în mijlocul lor, în cele mai intime şi mai personale moduri. Este o criză a relaţiilor interumane, dar şi a personalităţii umane, precum şi o convulsie socială. Fireşte că acest lucru nu înseamnă că anxietatea, teama de persecuţie şi fragmentarea sinelui sînt experienţe străine epocii care începe cu Matthew Arnold şi se încheie cu Paul de Man : ele pot fi identificate de-a lungul întregii istorii scrise. *Este* însă poate semnificativ faptul că, în această perioadă, astfel de experienţe se constituie diferit, într-un cîmp sistematic al cunoaşterii. Acest cîmp al cunoaşterii este cunoscut sub numele de psihanaliză, iniţiată de Sigmund Freud la sfîrşitul secolului al XIX-lea în Viena ; iar asupra doctrinelor lui Freud doresc să mă opresc, pe scurt, în cele ce urmează.

„Motivul pentru care societatea umană există este, în ultimă instanţă, unul economic." Această afirmaţie îi aparţine lui Freud, nu lui Karl Marx, şi apare în *Introducere în psihanaliză*. Ceea ce a dominat istoria umanităţii pînă în prezent este nevoia de a munci ; iar pentru Freud această necesitate dură înseamnă că trebuie să ne reprimăm unele dintre pornirile noastre spre plăcere şi mulţumire. Dacă nu am fi fost nevoiţi să muncim pentru a supravieţui, am fi putut foarte bine să stăm degeaba de dimineaţă pînă seara. Fiecare fiinţă umană trebuie să treacă prin acest stadiu de reprimare a ceea ce Freud a numit „principiul plăcerii" cu ajutorul „principiului realităţii", dar, pentru unii dintre noi şi, după cum se poate arăta, pentru toate societăţile, reprimarea poate deveni excesivă şi ne poate

îmbolnăvi. Sîntem uneori dispuşi pînă la eroism să renunţăm la împlinirea plăcerii, dar, de obicei, păstrînd credinţa ascunsă că, prin amînarea plăcerii imediate, o vom redobîndi în final, poate într-o formă superioară. Sîntem gata să îndurăm o reprimare, atîta vreme cît ştim că avem ceva de cîştigat de pe urma ei ; totuşi, dacă ni se cere prea mult, e posibil să ne îmbolnăvim. Această formă de boală e cunoscută sub numele de nevroză, iar, din moment ce, aşa cum am mai spus, toate fiinţele umane sînt supuse într-o măsură mai mare sau mai mică unei reprimări, putem vorbi despre rasa umană, folosind cuvintele unuia dintre analiştii lui Freud, ca despre un „animal nevrotic". Este important să înţelegem că o astfel de nevroză are legătură cu ceea ce este creator în noi ca rasă, precum şi cu unele dintre cauzele nefericirii noastre. O modalitate de a învinge dorinţele pe care nu ni le putem îndeplini este de a le „sublima", acţiune prin care Freud înţelege să ni le direcţionăm înspre o finalitate mai apreciată la nivel social. Am putea găsi un debuşeu de frustrare sexuală al inconştientului în construirea de poduri şi catedrale. Pentru Freud, civilizaţia s-a născut datorită unei astfel de sublimări : prin transformarea şi înhămarea instinctelor noastre la aceste scopuri mai înalte a fost creată însăşi istoria culturii.

Dacă Marx a analizat consecinţele nevoii noastre de a munci din punctul de vedere al relaţiilor sociale, al claselor sociale şi al formelor politice pe care acestea le impuneau, Freud se apleacă asupra implicaţiilor sale în viaţa psihică. Paradoxul sau contradicţia pe care se ridică opera sa este că devenim ceea ce sîntem numai printr-o reprimare masivă a elementelor care au participat la devenirea noastră. Desigur că nu sîntem conştienţi de aceasta mai mult decît sînt conştienţi, în general, pentru Marx, bărbaţii şi femeile de procesele sociale care le determină existenţa. Într-adevăr, prin definiţie, nu putem fi conştienţi de acest fapt, din moment ce locul în care exilăm dorinţele pe care nu ni le putem îndeplini este cunoscut drept inconştient. Totuşi, o întrebare ce se naşte imediat este de ce tocmai fiinţa umană trebuie să fie văzută ca un animal nevrotic, şi nu melcul sau broasca-ţestoasă. Se poate ca aceasta să fie doar o idealizare romantică a acestor fiinţe şi ele să fie mult mai nevrotice decît credem noi ; dar ele îi par unui outsider foarte bine construite, deşi s-au înregistrat cîteva cazuri de paralizie isterică.

O trăsătură care deosebeşte fiinţa umană de alte animale este aceea că, din motive de evoluţie, ne naştem aproape complet neajutoraţi şi sîntem total dependenţi pentru supravieţuirea noastră de îngrijirea oferită de membrii maturi ai speciei, de obicei, de părinţii noştri. Toţi ne naştem „prematur". Fără o astfel de grijă imediată, neîncetată, am muri extrem de repede. Această dependenţă de părinţi neobişnuit de lungă este, înainte de toate, o chestiune pur materială, ce ţine de a fi hrăniţi şi protejaţi ; este o chestiune de satisfacere a ceea ce s-ar putea numi „instincte", prin care se înţelege nevoile determinate biologic ale fiinţei umane de hrană, căldură şi aşa mai departe. (Astfel de instincte de autoconservare sînt, aşa cum vom vedea, mult mai imuabile decît „pornirile", care, adesea, le modifică natura.) Dar dependenţa noastră de părinţi pentru aceste servicii nu se opreşte la nivelul biologic. Bebeluşul suge la pieptul mamei sale, dar va descoperi că această activitate funciar biologică este şi plăcută, iar pentru Freud acesta este primul semn de sexualitate. Gura bebeluşului devine nu doar un organ al supravieţuirii fizice, ci şi o „zonă erogenă", pe care copilul ar putea-o reactiva cîţiva ani mai tîrziu sugîndu-şi degetul mare şi, peste alţi cîţiva ani, prin sărut. Relaţia cu mama a căpătat o nouă dimensiune libidinală : a apărut sexualitatea, ca un fel de pulsiune care a fost la început inseparabilă de instinctul biologic, dar care s-a despărţit acum de el, obţinînd o anumită autonomie. Sexualitatea în sine este, pentru Freud, o „perversiune" – o deviere a unui instinct natural de autoconservare către un alt scop.

Pe măsură ce sugarul creşte, intră în joc şi alte zone erogene. Stadiul oral, cum îl numeşte Freud, este prima fază a vieţii sexuale şi este asociat pulsiunii de a încorpora obiecte. În stadiul anal, anusul devine zonă erogenă, iar, odată cu plăcerea pe care copilul o găseşte în defecaţie, apare un nou contrast între activitate şi pasivitate, străin stadiului oral. Stadiul anal este sadic, întrucît copilul găseşte plăcere erotică în expulzare şi distrugere ; dar este legat şi de dorinţa de retenţie şi control posesiv, pe măsură ce copilul învaţă o nouă formă de stăpînire şi manipulare a dorinţelor celorlalţi, prin „oferirea" sau reţinerea materiilor fecale. Următorul stadiu, cel „falic", începe prin concentrarea libidoului copilului (sau a pulsiunii sexuale) asupra organelor genitale, dar se numeşte „falic", şi nu „genital" pentru că, în concepţia lui Freud, numai organul masculin este recunoscut în

acest stadiu. În viziunea lui Freud, fetiţa trebuie să se mulţumească doar cu clitorisul, „echivalentul" penisului, nu cu vaginul.

Ceea ce se petrece în cadrul acestui proces – deşi stadiile se intersectează şi nu trebuie văzute ca o succesiune strictă – este o organizare treptată a pulsiunilor libidinale, însă o organizare încă centrată asupra propriului corp al copilului. Pulsiunile însele sînt foarte flexibile, în nici un caz stabile, precum instinctul biologic: obiectele lor sînt accidentale şi înlocuibile, iar o pulsiune sexuală se poate înlocui cu alta. Aşadar, ceea ce ne putem imagina pentru primii ani de viaţă ai copilului nu este un subiect unitar care se confruntă cu şi doreşte un obiect stabil, ci un cîmp de forţă în continuă schimbare în care subiectul (copilul însuşi) este prins şi dispersat, în care nu există încă un centru al identităţii şi în care legăturile dintre sine şi lumea exterioară sînt indeterminate. În acest cîmp de forţă libidinală, obiectele şi semiobiectele apar şi dispar mereu, îşi schimbă locul caleidoscopic, iar dintre aceste obiecte se detaşează corpul copilului, pe măsură ce jocul pulsiunilor îl învăluie de jur-împrejur. Aceasta poate fi înţeleasă şi ca un „autoerotism", în care Freud include uneori întreaga sexualitate infantilă: copilul resimte plăcere erotică în corp, fără a fi însă deocamdată în stare să îl vadă ca pe un obiect unitar. Autoerotismul trebuie deosebit astfel de ceea ce Freud va numi „narcisism", o stare în care corpul ori egoul ca întreg este „valorizat emoţional" sau luat ca obiect al dorinţei.

Este clar că, în acest stadiu, copilul nu este un cetăţean nici măcar în perspectivă, unul pe care să te poţi baza pentru o zi întreagă de muncă. El caută plăcerea în mod anarhic, sadic, agresiv, de unul singur şi fără remuşcări, sub impulsul a ceea ce Freud numeşte principiul plăcerii, şi nici nu respectă în vreun fel diferenţele sau genul. Încă nu îl putem numi „subiect ce are conştiinţa genului": el apare odată cu pulsiunile sexuale, dar această energie libidinală nu percepe nici o deosebire între masculin şi feminin. Dacă se doreşte ca acest copil să reuşească în viaţă, este evident că trebuie să se implice într-o relaţie în care figura dominatoare este cea a bărbatului, iar mecanismul prin care aceasta se produce este celebra descoperire a lui Freud, complexul lui Oedip. Copilul care iese din stadiile preoedipiene despre care am discutat nu este doar anarhic şi sadic, mai este şi incestuos: legătura foarte apropiată a băiatului cu trupul mamei sale îl conduce spre dorinţa inconştientă de a se uni

sexual cu ea, în vreme ce fetiţa, care a fost în mod similar legată de mamă şi a cărei dorinţă este, prin urmare, întotdeauna homosexuală, începe să îşi îndrepte libidoul spre tată. Relaţia timpurie „diadică" sau formată din doi termeni, adică relaţia dintre prunc şi mamă, s-a deschis acum într-un triunghi format din copil şi cei doi părinţi ; iar, pentru copil, părintele de acelaşi sex va deveni un rival în afecţiunea sa pentru părintele de sex opus.

Ceea ce îl convinge pe băieţel să renunţe la dorinţa sa incestuoasă pentru mamă este ameninţarea castrării venită din partea tatălui. Această ameninţare nu trebuie să fie verbalizată ; dar băiatul, percepînd că fata este la rîndul ei „castrată", începe să îşi imagineze că aceasta este o pedeapsă care s-ar putea abate şi asupra lui. Îşi reprimă astfel dorinţa incestuoasă printr-o resemnare anxioasă, se corelează cu „principiul realităţii", se supune tatălui, se desprinde de mamă şi îşi alină fiinţa cu inconştienta consolare că, deşi *acum* nu poate spera să îşi înlăture tatăl şi să îşi posede mama, tatăl simbolizează un loc, o posibilitate pe care şi el o va putea prelua şi realiza în viitor. Dacă nu poate fi acum patriarh, va fi mai tîrziu. Băiatul face pace cu tatăl, se identifică cu el şi este astfel iniţiat în rolul simbolic al virilităţii. A devenit un subiect ce are conştiinţa genului, depăşind complexul lui Oedip ; dar, prin aceasta, şi-a aruncat, ca să spunem aşa, dorinţa interzisă într-un spaţiu secret, a reprimat-o în locul pe care îl numim inconştient. Acesta nu este un spaţiu făcut pentru a primi o astfel de dorinţă : el este produs, deschis prin acest act al reprimării primare. Ca bărbat în devenire, băiatul va creşte acum cu aceste imagini şi practici pe care societatea sa se întîmplă să le numească „masculine". Într-o bună zi, va fi şi el tată, susţinînd astfel această societate şi contribuind la perpetuarea ei prin reproducerea sexuală. Libidoul său iniţial difuz s-a organizat prin complexul lui Oedip, astfel încît este centrat pe sexualitatea genitală. Dacă băiatul nu reuşeşte să depăşească acest complex al lui Oedip, s-ar putea ca acest lucru să se întîmple din cauză că nu este apt sexual pentru un astfel de rol : s-ar putea ca el să preţuiască imaginea mamei sale mai presus de a oricărei altei femei, ceea ce, în viziunea lui Freud, poate duce la homosexualitate ; sau poate că recunoaşterea faptului că femeile sînt „castrate" l-a traumatizat atît de tare, încît nu se poate bucura de satisfacerea unei relaţii sexuale cu ele.

Povestea trecerii fetiţei prin complexul lui Oedip este mult mai puţin transparentă. Ar trebui spus imediat că Freud nu a acţionat niciodată mai tipic propriei societăţi dominate de bărbaţi ca atunci cînd s-a arătat complet nedumerit în faţa sexualităţii feminine – „continentul întunecat", cum l-a numit el cîndva. Vom avea mai tîrziu ocazia să comentăm atitudinile sale înjositoare şi pline de prejudecăţi faţă de femei, care îi mutilează opera, iar descrierea procesului de oedipizare pe care el o oferă nu este uşor de separat de acest sexism. Fetiţa, simţind că este inferioară prin „castrare", trece de la deziluzionarea cauzată de asemănarea cu mama „castrată" la planul seducerii tatălui ; dar, cum acest proiect este sortit eşecului, va trebui să se întoarcă împotriva voinţei sale la mamă, se va identifica la rîndul ei cu aceasta, îşi va asuma rolul ei feminin şi va înlocui penisul pe care îl invidiază, dar pe care nu îl poate avea, cu un copil pe care doreşte să îl aibă cu tatăl. Nu există nici un motiv pentru care fata ar trebui să renunţe la această dorinţă, din moment ce, fiind deja „castrată", nu poate fi ameninţată cu castrarea ; aşa că este dificil să înţelegem prin ce fel de mecanism este dizolvat la ea complexul lui Oedip. „Castrarea", departe de a interzice dorinţa ei incestuoasă, aşa cum se petrece în cazul băiatului, este cea care face posibil acest lucru. Mai mult, pentru ca fata să intre în complexul lui Oedip, trebuie să îşi schimbe „obiectul iubirii" dinspre mamă spre tată, în vreme ce băiatul nu trebuie decît să continue să îşi iubească mama ; iar cum schimbarea obiectului iubirii este o chestiune mai complexă, mai dificilă, şi aici apare o problemă a oedipizării feminine.

Înainte de a lăsa în urmă complexul lui Oedip, ar trebui să subliniem poziţia sa centrală în opera lui Freud. Nu este un complex ca oricare altul : este structura relaţiilor prin care devenim bărbaţii şi femeile care sîntem. Este punctul în care sîntem produşi şi constituiţi ca subiecţi, iar una dintre problemele noastre este că acest mecanism este întotdeauna, dintr-un anumit punct de vedere, parţial şi imperfect. El semnalează trecerea dinspre principiul plăcerii spre principiul realităţii ; dinspre închiderea familiei spre societate în general, din moment ce evoluăm de la incest la relaţii extrafamiliale ; şi dinspre Natură spre Cultură, din moment ce putem vedea relaţia pruncului cu mama sa ca pe ceva „natural", iar pe copilul care a depăşit stadiul complexului lui Oedip ca pe cineva aflat în procesul

asumării unei poziţii în ansamblul ordinii culturale. (A vedea relaţia dintre prunc şi mamă drept „naturală” este, dintr-un anumit punct de vedere, extrem de ciudată: pentru prunc nu are nici un fel de importanţă cine este cel care are grijă de el.) Mai mult, complexul lui Oedip este, pentru Freud, începutul moralităţii, al conştiinţei, al legii şi al tuturor formelor de autoritate socială şi religioasă. Interzicerea reală sau imaginară a incestului de către tată este un simbol al tuturor autorităţilor superioare pe care le va întîlni mai tîrziu; şi, prin „introiectarea” (interiorizarea) acestei „legi” patriarhale, copilul începe să dezvolte ceea ce Freud numeşte „supraego”, acea voce copleşitoare, punitivă a conştiinţei lăuntrice.

Totul pare acum să fie pus în ordine pentru ca rolurile de gen să fie reafirmate, satisfacţiile amînate, autoritatea acceptată, iar familia şi societatea reproduse. Dar am uitat de nesupusul şi nesubordonatul inconştient. Copilul a dezvoltat acum un ego sau o identitate individuală, un loc anume în reţeaua sexuală, familială şi socială; dar aceasta o poate face numai printr-o aşa-zisă despărţire de dorinţele sale vinovate, reprimîndu-le în inconştient. Subiectul uman ce apare la sfîrşitul procesului oedipian este un subiect *scindat*, rupt riscant între conştient şi inconştient; iar inconştientul se poate întoarce oricînd să îl chinuiască. În vorbirea curentă a limbii engleze, se foloseşte mai mult cuvîntul *subconscious* [„subconştient”] decît *unconscious* [„inconştient”], ceea ce nu face decît să subestimeze caracterul radical *diferit* al inconştientului, imaginîndu-l ca pe un loc aflat foarte aproape de suprafaţă. E subestimată extrema stranietate a inconştientului, care este un loc şi un ne-loc, total indiferent faţă de real, care nu cunoaşte logica, negarea, cauzalitatea sau contradicţia, lăsat cu totul, aşa cum este el, în voia jocului instinctual al pulsiunilor şi a căutării plăcerii.

„Calea regală” către inconştient e reprezentată de vise. Acestea ne permit să aruncăm priviri pe furiş în timp ce inconştientul lucrează. În viziunea lui Freud, visele sînt îndepliniri funciar simbolice ale dorinţelor inconştiente; iar ele sînt turnate în formă simbolică, pentru că, dacă acel conţinut ar fi exprimat direct, atunci ar fi destul de şocant şi de deranjant cît să ne trezească. Pentru a reuşi să dormim, inconştientul îşi ascunde, îndulceşte şi distorsionează mărinimos semnificaţiile, astfel încît visele noastre devin texte simbolice

care trebuie descifrate. Egoul vigilent continuă să lucreze chiar şi în vis, cenzurînd aici o imagine, distorsionînd dincolo un mesaj, iar inconştientul însuşi sporeşte această obscuritate prin modurile sale ciudate de funcţionare. Cu zgîrcenia indolentului, condensează un întreg set de imagini într-o singură „afirmaţie" ; sau „dislocuieşte" semnificaţia unui obiect, atribuindu-i-o altuia asociat cu el, astfel încît, în vis, proiectez asupra unui crab agresiunea pe care o resimt pentru cineva cu acest nume de familie. Această continuă condensare şi dislocuire a semnificaţiei corespunde cu ceea ce Roman Jakobson a identificat drept primele două operaţiuni ale limbajului uman: metafora (condensarea semnificaţiilor) şi metonimia (dislocuirea uneia cu alta). Din acest motiv, psihanalistul Jacques Lacan a remarcat că „inconştientul este structurat asemenea unui limbaj". Textele viselor sînt şi ele criptice, întrucît inconştientul este relativ sărac în tehnici de reprezentare a ceea ce are de spus, fiind limitat la imaginile vizuale, şi astfel trebuie adesea să traducă abil o semnificaţie verbală printr-una vizuală : se poate folosi de imaginea unei *rachete* de tenis pentru a spune ceva despre o tranzacţie ilicită. În orice caz, visele constituie o dovadă suficientă pentru a demonstra că inconştientul are ingeniozitatea admirabilă a unui bucătar-şef leneş şi prost aprovizionat, ce aruncă la un loc cele mai diverse ingrediente într-un ghiveci dres, înlocuind un condiment care îi lipseşte cu altul, descurcîndu-se cu ceea ce s-a adus de la piaţă în acea dimineaţă, la fel cum un vis se va inspira oportunist din „reziduurile zilei", amestecînd evenimentele petrecute în timpul zilei sau senzaţiile din timpul somnului cu imagini extrase din îndepărtata noastră copilărie.

Visele ne oferă principala, dar nu şi singura cale de acces către inconştient. Există şi ceea ce Freud numeşte *parapraxis*, lapsusuri inexplicabile, goluri de memorie, potriviri pripite, interpretări şi situări greşite, în spatele cărora pot fi ghicite dorinţe şi intenţii inconştiente. Prezenţa inconştientului este trădată în glume, care au, pentru Freud, un conţinut puternic libidinal, anxios sau agresiv. Dar inconştientul produce cele mai mari pagube printr-o formă sau alta a tulburării psihice. Putem avea unele dorinţe inconştiente care nu pot fi negate sub nici o formă, dar care nici nu îndrăznesc să îşi găsească un debuşeu practic ; în această situaţie, dorinţa îşi forţează ieşirea din inconştient, egoul îi blochează defensiv calea, iar

rezultatul acestui conflict intern este ceea ce numim nevroză. Pacientul începe să dezvolte simptome care, în mod compromiţător, protejează împotriva dorinţei inconştiente şi, în acelaşi timp, o exprimă indirect. Astfel de nevroze pot fi obsesionale (nevoia de a atinge fiecare stîlp de felinar de pe stradă), isterice (a avea un braţ paralizat fără un motiv organic) ori sub forma fobiilor (a-ţi fi teamă nejustificat de spaţiile deschise ori de anumite animale). În spatele acestor nevroze, psihanaliza distinge anumite conflicte nesoluţionate, ale căror rădăcini ajung pînă în stadiile primare de dezvoltare a individului şi care probabil sînt localizabile în momentul oedipian; Freud chiar numeşte complexul lui Oedip „nucleul tuturor nevrozelor". De obicei, există o relaţie între felul de nevroză pe care o are un pacient şi punctul din stadiul preoedipian în care dezvoltarea psihică a acestuia s-a oprit sau a „încremenit". Scopul psihanalizei este să devoaleze cauzele ascunse ale nevrozei pentru a-l elibera pe pacient din aceste conflicte, eliminînd astfel simptomele dureroase.

Mult mai dificilă de tratat este însă psihoza, în care egoul, neputînd decît în parte, ca în cazul nevrozei, să îşi reprime dorinţa inconştientă, ajunge să fie stăpînit de ea. Dacă se întîmplă aceasta, legătura dintre ego şi lumea exterioară se rupe, iar inconştientul începe să îşi construiască o realitate alternativă şi iluzorie. Cu alte cuvinte, persoana care suferă de psihoză a pierdut contactul cu realitatea în punctele-cheie, precum în cazul paranoiei sau al schizofreniei: dacă nevroticul poate prezenta un braţ paralizat, cel care suferă de psihoză poate crede că braţul său s-a transformat într-o trompă de elefant. „Paranoia" se referă la un stadiu de iluzionare mai mult sau mai puţin avansat, în care Freud include nu doar iluzii ale persecuţiei, ci şi gelozia iluzorie şi iluzii ale grandorii. El localizează rădăcina acestei paranoia într-o apărare inconştientă împotriva homosexualităţii: mintea neagă această dorinţă, transformînd obiectul iubit într-un rival sau un persecutor, reorganizînd şi reinterpretînd realul pentru a confirma această bănuială. Schizofrenia presupune o desprindere de realitate şi o întoarcere către sine, cu o producţie excesivă, dar neglijent sistematizată de iluzii: este ca şi cînd „idul" sau dorinţa inconştientă s-a ridicat şi şi-a revărsat asupra conştientului caracterul său ilogic, asocierile sale misterioase şi legăturile mai curînd afective decît conceptuale dintre idei. Limbajul

schizofrenicilor se aseamănă, din acest punct de vedere, într-un chip interesant cu poezia.

Psihanaliza nu este doar o teorie a gîndirii umane, dar şi o practică pentru vindecarea celor bolnavi mintal sau cu probleme psihice. Astfel de vindecări nu se obţin, crede Freud, prin simpla explicare oferită pacientului în privinţa bolii sale, dezvăluindu-i motivaţiile sale inconştiente. Aceasta e o parte a practicii psihanalitice, dar nu vindecă pe nimeni prin ea însăşi. Freud nu este un raţionalist din acest punct de vedere, necrezînd că numai înţelegîndu-ne mai bine pe noi înşine sau lumea am putea acţiona adecvat. Miezul vindecării este cunoscut, în teoria freudiană, sub numele de „transfer afectiv", un concept confundat uneori de toată lumea cu ceea ce Freud numeşte „proiecţie" sau atribuirea altor persoane a unor sentimente şi dorinţe care, în realitate, ne aparţin. În timpul tratamentului, analizantul (sau pacientul) poate începe inconştient să „transfere" asupra figurii analistului conflictele psihice de care suferă. Dacă, de exemplu, a avut probleme cu tatăl, îi poate distribui inconştient analistului acest rol. Aceasta ridică o problemă pentru analist, din moment ce o astfel de „repetiţie" sau de repunere ritualică în scenă a conflictului iniţial este unul dintre modurile inconştiente în care pacientul evită să îl soluţioneze. Repetăm, uneori din obligaţie, ceea ce nu ne putem aminti cum trebuie şi nu ne putem aminti pentru că este neplăcut. Dar transferul afectiv îi oferă analistului şi o privire lăuntrică neobişnuit de privilegiată asupra vieţii psihice a pacientului, într-o situaţie controlată în care acesta poate interveni oricînd. (Unul dintre motivele pentru care psihanaliştii înşişi trebuie să se supună unei analize în timp ce îşi tratează pacienţii este că astfel îşi pot conştientiza propriile procese inconştiente, reuşind să reziste posibilului pericol al „contra-transferului afectiv" al problemelor personale asupra pacienţilor.) În virtutea acestei drame a transferului afectiv, a privirii lăuntrice şi a intervenţiilor pe care i le permite analistului, problemele pacientului sînt treptat redefinite din punctul de vedere al situaţiei analizate. Paradoxal, din această perspectivă, problemele tratate în sala de consultaţii nu sînt niciodată aceleaşi cu problemele din viaţa reală a pacientului : au probabil ceva din acea relaţie „ficţională" cu problemele din viaţa reală pe care un text literar o are cu materialul din viaţa reală pe care îl transformă.

Nimeni nu părăseşte sala de consultaţii vindecat tocmai de acele probleme cu care a intrat. E posibil ca pacienta să împiedice accesul psihanalistului în inconştient printr-o serie de tehnici familiare, dar, dacă totul funcţionează cum trebuie, procesul de transfer afectiv va permite ca problemele ei să fie „rezolvate" în conştient, iar prin dizolvarea relaţiei de transfer afectiv la momentul potrivit, analistul speră să o elibereze de ele. O altă modalitate de a descrie acest proces este să se spună că pacienta începe să îşi amintească fragmente din viaţa ei pe care le reprimase: este în stare să redea o mai completă poveste a vieţii sale, una care va interpreta şi va explica neliniştile de care suferă. „Vindecarea prin vorbire", cum este numită, se va fi produs.

Felul în care funcţionează psihanaliza poate fi cel mai bine rezumat printr-una dintre devizele lui Freud: „Acolo unde a fost idul, va fi egoul". Acolo unde bărbaţii şi femeile se aflau sub stăpînirea paralizantă a forţelor pe care nu le puteau înţelege, raţiunea şi stăpînirea de sine vor domina. O atare deviză îl face pe Freud să pară mai raţionalist decît a fost de fapt. Deşi a remarcat cîndva că nimic nu se poate împotrivi raţiunii şi experienţei, era departe de a subestima posibila îndrăzneală şi încăpăţînare a gîndirii. Estimarea sa asupra capacităţilor umane este, în ansamblu, conservatoare şi pesimistă: sîntem dominaţi de o dorinţă de satisfacţie şi de o aversiune faţă de orice ar putea-o împiedica să se producă. În studiile sale de mai tîrziu, ajunge să vadă rasa umană ca tînjind sub stăpînirea unei terifiante pulsiuni a morţii, un masochism primar pe care egoul îl dezlănţuie asupra sa. Scopul final al vieţii este moartea, o întoarcere la acea stare fericită şi inanimată în care egoul nu mai poate fi rănit. Erosul sau energia sexuală este forţa care construieşte istoria, dar este legat, printr-o contradicţie tragică, de Thanatos sau pulsiunea morţii. Ne străduim să mergem înainte numai pentru a fi constant traşi înapoi, luptîndu-ne să ne întoarcem la o stare preconştientă. Egoul este o entitate demnă de milă, precară, deteriorată de lumea exterioară, pedepsită de crudele ocări ale supraegoului, îmbolnăvită de lacomele, nesăţioasele dorinţe ale idului. Compasiunea lui Freud pentru ego este compasiunea pentru rasa umană, care trudeşte sub stăpînirea unor cereri aproape de nesuportat, venite din partea unei civilizaţii construite pe reprimarea dorinţei şi pe amînarea

satisfacţiei. S-a arătat dispreţuitor faţă de orice propunere utopică de a schimba această condiţie; dar, deşi multe dintre vederile sale sociale erau convenţionale şi autoritare, a privit cu oarecare îngăduinţă încercările de a aboli sau măcar de a reforma instituţia proprietăţii private şi a statului naţional. A procedat astfel fiind profund convins că societatea modernă a devenit aproape tiranică în reprimările sale. După cum am arătat în *The Future of an Illusion* [*Viitorul unei iluzii*], dacă o societate nu a depăşit stadiul în care satisfacţia unui grup de membri depinde de suprimarea altuia, este de înţeles că cei suprimaţi dezvoltă o puternică ostilitate faţă de o cultură a cărei existenţă a fost făcută posibilă prin munca lor, dar de ale cărei bogăţii nu se pot bucura. „Este de la sine înţeles", susţine Freud, „că o civilizaţie care îi nemulţumeşte pe atît de mulţi participanţi şi care îi conduce la revoltă nici nu are şi nici nu merită să aibă perspectiva unei existenţe îndelungate".

Orice teorie complexă şi originală precum cea a lui Freud va deveni sigur o sursă de controverse vehemente. Freudismul a fost atacat pe tot felul de temeiuri şi nu trebuie sub nici o formă privit ca neproblematic. Există, de exemplu, limite în ceea ce priveşte felul în care îşi verifică doctrinele, tipul de dovezi pro sau contra ipotezelor sale, după cum a remarcat un psiholog behaviorist american într-o conversaţie: „Problema operei lui Freud este că nu poate fi *test(icul)abilă*!". Totul depinde, desigur, de ceea ce se înţelege prin „testabil", dar pare adevărat că Freud trimite la un concept de ştiinţă din secolul al XIX-lea care nu mai este valabil. Deşi se luptă să fie dezinteresată şi obiectivă, opera sa este impregnată de ceea ce s-ar putea numi „contra-transfer afectiv", modelată de propriile dorinţe inconştiente şi uneori distorsionată de credinţele sale ideologice conştiente. Valorile sexiste pe care le-am evidenţiat deja sînt un bun exemplu. Freud nu era probabil mai patriarhal în atitudinea sa decît alţi bărbaţi vienezi ai secolului al XIX-lea, însă concepţia sa despre femei ca fiind pasive, narcisiste, masochiste şi cu invidie pentru penis, cu mai puţine scrupule morale decît bărbaţii a fost minuţios criticată de feministe[1]. Nu avem decît să comparăm tonul studiului lui Freud despre o tînără (Dora) cu tonul unei analize a unui băieţel (micul Hans), pentru a înţelege diferenţa de atitudine sexuală: aspru,

suspicios şi uneori grotesc de departe faţă de subiect, în cazul Dorei; binevoitor, ca de unchi şi admirativ faţă de filosoful proto-freudian, în cazul micului Hans.

La fel de serioasă este acuza că psihanaliza ca practică medicală este o formă opresivă de control social, etichetînd indivizii şi forţîndu-i să se conformeze unor accepţii arbitrare ale „normalităţii". Această acuză este mai curînd îndreptată împotriva medicinii psihiatrice în ansamblul ei: în ceea ce priveşte viziunea lui Freud asupra „normalităţii", acuzaţia este îndreptată greşit. Opera lui Freud a arătat în mod scandalos cît este de „maleabil" şi de variabil libidoul în alegerile sale de obiecte, cum aşa-zisele perversiuni sexuale fac parte din ceea ce trece drept normalitate sexuală şi cum heterosexualitatea nu este un fapt natural ori evident. Este adevărat că psihanaliza freudiană nu lucrează de obicei cu un concept de *normă* sexuală, dar acesta nu este sub nici o formă dat de Natură.

Mai există unele acuze familiare aduse lui Freud, care nu sînt uşor demonstrabile. Una trădează o simplă iritare de bun-simţ: cum ar putea o fetiţă să dorească un copil cu tatăl ei? Dacă acest lucru este sau nu adevărat nu putem decide printr-o intuiţie „de bun-simţ". Ar trebui să ne amintim totala bizarerie prin care inconştientul se manifestă în vise, distanţa sa faţă de lumea din timpul zilei a egoului, înainte să ne grăbim să îl catalogăm pe Freud în baza unor astfel de temeiuri intuitive. O altă acuză des întîlnită este că Freud „reduce totul la sex", adică este, ca să folosim un termen tehnic, un „pan-sexualist". Sigur că aceasta poate fi uşor de combătut: Freud a fost un gînditor radical dualist, fără nici o îndoială unul excesiv, şi a opus întotdeauna pulsiunilor sexuale astfel de forţe non-sexuale precum „instinctele egoului" sau autoconservarea. Sîmburele de adevăr din acuza de pan-sexualism este că Freud a considerat că sexualitatea ocupă o poziţie destul de centrală în viaţa oamenilor, astfel încît să constituie *componenta* tuturor activităţilor noastre; dar aceasta nu presupune un reducţionism sexual.

O altă acuză adusă uneori lui Freud din tabăra politică de stînga este că are un tip de gîndire individualist – că substituie cauze şi explicaţii psihologice „personale" celor sociale şi politice. Această acuzaţie reflectă o profundă neînţelegere a teoriei freudiene. Există într-adevăr o problemă reală a felului în care factorii sociali şi

istorici sînt *relaţionaţi* cu inconştientul ; dar unul dintre plusurile operei freudiene este că ne dă posibilitatea să ne gîndim la dezvoltarea individului din punct de vedere social şi istoric. Ceea ce produce Freud nu este altceva decît o teorie materialistă a devenirii subiectului uman. Devenim ceea ce sîntem printr-o inter-relaţionare a corpurilor – prin complexele schimburi care au loc în primii ani de viaţă între corpul nostru şi corpurile celor care ne înconjoară. Acesta nu este un reducţionism biologic : fireşte că Freud nu crede că sîntem *doar* corp sau că felul nostru de a gîndi nu este decît un simplu reflex al acestuia. Nu este nici un model asocial de viaţă, din moment ce corpurile din jurul nostru, precum şi relaţionarea noastră cu ele sînt întotdeauna situate social. Rolurile părinţilor, practicile de îngrijire a copilului, imaginile şi credinţele asociate acestora sînt chestiuni de cultură, care pot varia considerabil de la o societate la alta sau de la un moment al istoriei la altul. „Copilăria" este o invenţie istorică de dată recentă, iar diferitele conţinuturi istorice ale cuvîntului *familie* atribuie cuvîntului însuşi o valoare limitată. Una dintre credinţele care se pare că nu a variat în cadrul acestor instituţii este aceea că fetele şi femeile sînt inferioare băieţilor şi bărbaţilor : această prejudecată pare să fie comună tuturor societăţilor cunoscute. Din moment ce este o prejudecată adînc înrădăcinată în dezvoltarea noastră sexuală şi familială timpurie, psihanaliza a căpătat o mare importanţă în rîndul unor feministe.

Un teoretician freudian la care astfel de feministe au recurs în acest scop este psihanalistul francez Jacques Lacan. Nu înseamnă că Lacan este un gînditor pro-feminist : dimpotrivă, atitudinile sale faţă de mişcarea femeilor au fost, în general, arogante şi dispreţuitoare. Dar opera lui Lacan este o încercare extrem de originală de a „rescrie" freudismul în aşa fel încît să fie relevant pentru toţi cei care se ocupă de problema subiectului uman, de locul său în societate şi, mai presus de orice, de relaţia sa cu limbajul. Această preocupare din urmă este motivul pentru care Lacan prezintă importanţă pentru teoreticienii literari. Ceea ce încearcă Lacan să facă în *Écrits* este să îl reinterpreteze pe Freud în lumina teoriilor structuraliste şi post-structuraliste ale discursului ; şi, în vreme ce aceasta duce la o operă uneori inextricabil opacă, enigmatică, este una asupra căreia trebuie să ne oprim pe scurt în cele ce urmează,

dacă vrem să înţelegem felul în care post-structuralismul şi psihanaliza sînt interrelaţionate.

Am discutat despre felul în care, în viziunea lui Freud, într-un moment timpuriu al dezvoltării bebeluşului, nu există încă posibilitatea unei distincţii clare între subiect şi obiect, între sine şi lumea exterioară. Acest stadiu al fiinţei este numit de Lacan „imaginar", prin care se referă la o stare în care nu avem nici un fel de centru determinat al sinelui, în care „sinele" pe care îl avem pare să se piardă în obiecte, iar obiectele în el, într-un nesfîrşit circuit închis. În stadiul preoedipian, copilul trăieşte vizavi de corpul mamei o relaţie „simbiotică", ceea ce şterge orice graniţă clară între cei doi : viaţa lui depinde de acest corp, dar la fel de bine ne putem imagina că acest copil resimte ceea ce cunoaşte despre lume ca fiind dependent de sine. Această fuzionare a identităţilor nu este chiar o fericire, aşa cum pare, conform teoreticienei freudiene Melanie Klein : la o vîrstă foarte fragedă, pruncul nutreşte instincte ucigaşe şi agresive faţă de corpul mamei sale, întreţine fantezii ale sfîrtecării acestuia şi suferă de mania paranoică a faptului că, în schimb, acest corp îl va distruge[2].

Dacă ne imaginăm un copil mic privindu-se în oglindă – aşa-numitul „stadiu al oglinzii" al lui Lacan –, putem înţelege cum, de la acest stadiu „imaginar" al fiinţei, începe să se contureze o primă dezvoltare a unui ego, a unei imagini de sine unitare. Copilul, care este încă necoordonat fizic, vede reflectată în oglindă o măgulitoare imagine de sine unitară ; şi, deşi relaţia sa cu această imagine continuă să fie una „imaginară" – imaginea din oglindă este şi nu este el, încă există o fuzionare a subiectului cu obiectul –, a început procesul construirii unui centru al sinelui. Acest sine, aşa cum sugerează situaţia cu oglinda, este funciar narcisist : ajungem la o conştiinţă a lui „eu" găsind acel „eu" reflectat într-un obiect sau într-o persoană din lume. Acest obiect este în acelaşi timp parte din noi – ne *identificăm* cu el – şi totuşi nu sîntem noi, e ceva străin. Imaginea pe care copilul mic o vede în oglindă este, din acest punct de vedere, una „străină" : copilul nu se „recunoaşte" în ea, găseşte în imagine o unitate plăcută, pe care însă nu o trăieşte lăuntric. Pentru Lacan, imaginarul este chiar acest tărîm al *imaginilor* în care facem identificări, însă prin acest act putem risca să ne percepem eronat şi să nu ne mai recunoaştem pe noi înşine. Pe măsură ce

copilul creşte, va continua să facă astfel de identificări imaginare cu obiectele, iar în acest mod îşi va construi egoul. Pentru Lacan, egoul este doar acest proces narcisist prin care ne susţinem o conştiinţă fictivă a unui sine unitar, găsind ceva în lume cu care să ne putem identifica.

Analizînd faza preoedipiană sau imaginară, ţinem cont de un registru al fiinţei compus doar din doi termeni: copilul şi celălalt corp, care, în acest moment, este de obicei al mamei şi care reprezintă pentru copil realitatea exterioară. Dar, aşa cum am văzut în prezentarea făcută complexului lui Oedip, structura „diadică" este menită să lase locul uneia „triadice", iar aceasta se petrece cînd tatăl intră în joc şi întrerupe această scenă armonioasă. Tatăl semnifică ceea ce Lacan numeşte Legea, care este iniţial tabuul social al incestului: copilul este deranjat în relaţia sa libidinală cu mama şi trebuie să înceapă să recunoască în figura tatălui faptul că există o mai largă reţea familială şi socială, din care el nu este decît o parte. Nu numai că acest copil este doar o parte din reţea, însă rolul pe care trebuie să îl joace în ea este predeterminat, împămîntenit prin practici ale societăţii în care s-a născut. Apariţia tatălui îl desparte de corpul mamei, iar prin aceasta, aşa cum am văzut, îşi aruncă dorinţa undeva în spate, în inconştient. Din acest punct de vedere, prima apariţie a Legii şi conturarea unei dorinţe inconştiente se petrec simultan: abia cînd copilul recunoaşte că tabuul sau interdicţia simbolizate de tată îi reprimă dorinţa sa vinovată, iar acea dorinţă este *chiar* ceea ce se numeşte inconştient.

Pentru ca drama complexului lui Oedip să apară, copilul trebuie să fi dezvoltat cît de cît o conştiinţă a diferenţei sexuale. Intrarea în scenă a tatălui este cea care simbolizează această diferenţă sexuală; iar unul dintre termenii-cheie ai operei lui Lacan, *falus*, denotă această semnificaţie a distingerii sexuale. Numai prin acceptarea necesităţii unei diferenţe sexuale, a rolurilor de gen distincte, reuşeşte copilul, care nu a conştientizat pînă acum aceste probleme, să se „socializeze" corect. Originalitatea lui Lacan constă în rescrierea acestui proces, pe care l-am văzut deja în prezentarea făcută de Freud complexului lui Oedip, din perspectiva limbajului. Putem să ne imaginăm că micul copil care se contemplă în oglindă este un fel de „semnificant" - ceva capabil să dea o semnificaţie -, iar oglinda

în care se vede este un fel de „semnificat". Imaginea pe care copilul o vede e un fel de „semnificaţie" a sa. În acest caz, semnificantul şi semnificatul sînt armonios unite, precum în semnul lui Saussure. Alternativ, putem interpreta situaţia cu oglinda ca pe un fel de metaforă : o entitate (copilul) descoperă o asemănare cu sine într-o altă entitate (reflectarea). Aceasta este, pentru Lacan, o imagine potrivită a imaginarului în ansamblu : în acest stadiu al fiinţei, obiectele se oglindesc unele într-altele neîncetat, într-un circuit închis, şi nici un fel de diferenţe sau delimitări reale nu sînt încă vizibile. Este o lume a *plenitudinii*, fără lipsuri sau excluderi de vreun fel : stînd în faţa oglinzii, „semnificantul" (copilul) găseşte o „deplinătate", o identitate completă şi pură în semnificat sau reflectarea sa. Încă nu s-a deschis nici o prăpastie între semnificant şi semnificat, între subiect şi lume. Copilul este pînă acum necontaminat de problemele post-structuralismului – de faptul că, după cum am văzut, limbajul şi realitatea nu sînt atît de lin sincronizate, cum ar lăsa să se înţeleagă această situaţie.

Odată cu intrarea în scenă a tatălui, copilul este aruncat în anxietatea post-structuralistă. Acum trebuie să înţeleagă ce spunea Saussure despre identităţile care se manifestă numai ca rezultat al diferenţei – că un termen sau un subiect este ceea ce este numai excluzîndu-l pe celălalt. În mod semnificativ, prima descoperire a diferenţei sexuale se petrece la copil cam tot atunci cînd descoperă şi limbajul. Plînsetul copilului nu este un semn, ci un semnal : indică faptul că îi este frig, foame sau ceva similar. Cîştigînd accesul la limbaj, copilul mic învaţă inconştient că un semn are o semnificaţie numai prin diferenţele sale în raport cu alte semne, dar şi că un semn presupune *absenţa* obiectului pe care îl semnifică. Limbajul nostru „ţine locul" obiectelor : orice limbaj este, într-un fel, „metaforic", în sensul că se substituie unei posesii directe, fără cuvinte a obiectului însuşi. Limbajul ne salvează de neplăcerile laputanilor lui Swift, care cară în spate un sac plin cu toate obiectele de care ar putea avea nevoie în conversaţie şi pe care şi le arată unii altora în loc să vorbească. Dar, la fel cum copilul învaţă inconştient aceste lecţii în sfera limbajului, tot inconştient le învaţă şi în lumea sexualităţii. Prezenţa tatălui, simbolizată de falus, îl învaţă pe copil că trebuie să ocupe un loc în familie care se defineşte prin diferenţă sexuală, prin

excludere (nu poate fi amantul unuia dintre părinţi) şi prin absenţă (trebuie să abandoneze legăturile timpurii cu trupul mamei). Copilul ajunge să perceapă că identitatea sa ca subiect este constituită prin relaţiile de diferenţă ori similitudine cu alţi subiecţi din jur. Acceptînd toate acestea, el schimbă registrul imaginar cu ceea ce Lacan numeşte „ordinea simbolică" : structura aprioric dată de roluri şi relaţii sociale şi sexuale, care constituie familia şi societatea. În terminologia lui Freud, copilul a negociat cu succes trecerea dureroasă prin complexul lui Oedip.

Totuşi, nu totul e minunat. Căci, aşa cum am văzut la Freud, subiectul care iese din acest proces este unul „scindat", rupt radical între viaţa conştientă a egoului şi inconştient sau dorinţa reprimată. Datorită acestei reprimări iniţiale a dorinţei sîntem ceea ce sîntem. Copilul trebuie acum să se resemneze în faţa faptului că nu poate avea niciodată vreun fel de acces *direct* la realitate, mai exact, la corpul acum interzis al mamei. A fost alungat din această posesie imaginară, „deplină" şi exilat în lumea „vidă" a limbajului. Limbajul este „vid" pentru că este doar un nesfîrşit proces al diferenţei şi absenţei : în loc să poată stăpîni pe deplin ceva, copilul se va muta acum de la un semnificant la altul, de-a lungul unui lanţ lingvistic potenţial infinit. Un semnificant îl implică pe altul, iar acela pe un al treilea şi tot aşa *ad infinitum* : lumea „metaforică" a oglinzii a cedat teren lumii „metonimice" a limbajului. De-a lungul acestui lanţ metonimic de semnificanţi, se vor produce semnificaţii sau semnificaţi ; dar nici un obiect sau persoană nu poate fi vreodată pe deplin „prezent(ă)" în acest lanţ, pentru că, aşa cum am văzut la Derrida, efectul său este de a rupe şi diferenţia orice identitate.

Această mişcare potenţial infinită de la un semnificant la altul este ceea ce Lacan numeşte „dorinţă". Orice dorinţă porneşte dintr-o lipsă, pe care încearcă neîncetat să o satisfacă. Limbajul uman funcţionează printr-o astfel de lipsă : absenţa obiectelor reale desemnate de semn, faptul că aceste cuvinte au o semnificaţie numai în virtutea absenţei şi a excluderii celorlalte. Aşadar, a intra în jocul limbajului înseamnă a cădea pradă dorinţei : limbajul, observă Lacan, este „ceea ce roade fiinţa întru dorinţă". Limbajul rupe – *articulează* – deplinătatea imaginarului : acum nu vom mai putea găsi liniştea într-un singur obiect, semnificaţia ultimă, care să le dea

consistenţă tuturor celorlalte. A intra în jocul limbajului înseamnă a fi despărţit de ceea ce Lacan numeşte „real", acel tărîm inaccesibil care se află întotdeauna dincolo de orizontul semnificaţiei, întotdeauna în afara ordinii simbolice. Mai exact, sîntem despărţiţi de corpul mamei : după criza oedipiană, nu ne vom mai putea afla vreodată în posesia preţiosului obiect, deşi ne vom petrece toată viaţa vînîndu-l. Trebuie în schimb să ne mulţumim cu obiecte înlocuitoare, ceea ce Lacan numeşte „obiectul micul *a*", cu care încercăm în van să umplem golul chiar din centrul fiinţei noastre. Ne mişcăm printre substituenţi pentru alţi substituenţi, metafore şi metonimii, neputînd vreodată recupera identitatea de sine şi autocontemplarea pure (deşi fictive) cunoscute în stadiul imaginar. Nu există vreo semnificaţie sau obiect „transcendental" care să justifice acest dor nesfîrşit al fiinţei - sau, dacă există o astfel de realitate transcendentală, aceasta este falusul însuşi, „semnificantul transcendental", cum îl numeşte Lacan. Dar acesta nu este, de fapt, un obiect sau o realitate, nu este organul sexual masculin cu adevărat : este un pur marcator vid al diferenţei, un semn a ceea ce ne desparte de imaginar şi ne aşază în locul nostru predestinat din interiorul ordinii simbolice.

Lacan, aşa cum am văzut în discuţia noastră despre Freud, consideră inconştientul ca fiind structurat precum un limbaj. Aceasta nu doar pentru că lucrează prin metaforă şi metonimie, ci şi pentru că, asemenea limbajului pentru post-structuralişti, este mai puţin compus din *semne* - semnificaţii stabile - şi mai mult din *semnificanţi*. Dacă visezi un cal, nu este evident imediat ce semnifică visul - ar putea avea multe semnificaţii contradictorii şi poate fi doar unul dintr-un întreg lanţ de semnificanţi cu tot atîtea semnificaţii multiple. Adică imaginea calului nu este un semn în accepţia lui Saussure - nu are un singur semnificat determinat ataşat cu precizie în coadă -, ci este un semnificant care poate fi ataşat multor semnificaţi diferiţi şi care, la rîndul său, poate purta urmele altor semnificanţi care îl înconjoară. (Cînd am scris fraza de mai sus, nu am conştientizat jocul de cuvinte dintre *cal* şi *coadă* : un semnificant a interacţionat cu un altul împotriva intenţiei mele conştiente.) Inconştientul este doar o mişcare şi o activitate continue a semnificanţilor, ai căror semnificaţi ne sînt adesea inaccesibili pentru că sînt *reprimaţi*. De aceea, Lacan vorbeşte despre inconştient ca despre o „alunecare a

semnificatului sub semnificant", un text „modernist" straniu, care e aproape ilizibil şi care fără îndoială nu îşi va dezvălui vreodată interpretării secretul ultim.

Dacă această continuă alunecare şi tăinuire a semnificaţiei ar fi valabilă şi pentru viaţa conştientă, atunci desigur că nu am mai fi în stare deloc să vorbim coerent. Dacă întregul limbaj ar fi prezent în timp ce vorbesc, atunci nu aş mai fi în stare să articulez nimic. Egoul sau conştientul poate funcţiona numai dacă reprimăm această activitate turbulentă, ţintuind provizoriu cuvintele de semnificaţii. Din cînd în cînd, un cuvînt din inconştient, pe care îl reprim, se insinuează în discursul meu, iar acesta este celebrul lapsus freudian sau parapraxisul. Dar, pentru Lacan, întregul nostru discurs este, într-un fel, un lapsus : dacă procesul limbajului este atît de alunecos şi ambiguu pe cît sugerează el, niciodată nu vrem să spunem exact ceea ce spunem şi niciodată nu spunem exact ceea ce vrem să spunem. Semnificaţia este întotdeauna, dintr-un anumit punct de vedere, o aproximaţie, un succes ratat, un semieşec şi o non-comunicare în ceea ce priveşte semnificaţia şi dialogul. Fără îndoială că nu putem articula adevărul într-un fel „pur", imediat: cunoscutul stil notoriu şi sibilinic al lui Lacan, un limbaj exhaustiv al inconştientului, vrea să sugereze chiar limbajul exhaustiv al inconştientului, dar şi că orice încercare de a conferi o semnificaţie exhaustivă, pură în vorbire sau scris este o iluzie pre-freudiană. În viaţa conştientă, dobîndim o oarecare conştiinţă a propriei persoane ca un sine destul de unitar şi coerent, iar fără acesta orice acţiune ar fi imposibilă. Dar toate acestea există numai la nivelul „imaginar" al egoului, care nu este decît vîrful aisbergului subiectului uman cunoscut în psihanaliză. Egoul este funcţia sau efectul unui subiect care este întotdeauna dispersat, niciodată identic cu sine, înşirat de-a lungul lanţurilor discursive care îl constituie. Există o ruptură radicală între aceste două niveluri ale fiinţei – o prăpastie exemplificată extrem de spectaculos prin actul referirii la propriul sine într-o propoziţie. Cînd spun „Mîine voi cosi pajiştea", „eul" pe care îl includ în desinenţa verbului* este un punct de

* Limba engleză satisface obligatoriu poziţia subiect, „eu" fiind realizat textual, nu inclus în desinenţă, ca în limba română. Engleza nu este o limbă pro-drop, ca româna (n. tr.).

referinţă imediat inteligibil, destul de stabil, care dezminte adîncimile de nepătruns ale „eului" care pronunţă. Cel dintîi „eu" este cunoscut în teoria lingvistică drept „subiectul enunţării", topicul desemnat prin propoziţia mea ; cel din urmă „eu", cel care rosteşte propoziţia, este „subiectul enunţător", subiectul actului de vorbire. În procesul vorbirii şi al scrierii, aceşti doi „eu" par să dobîndească, în linii mari, un soi de unitate ; dar această unitate este una imaginară. „Subiectul enunţător", persoana care vorbeşte în realitate şi scrie, nu se poate reprezenta pe sine vreodată pe deplin prin ceea ce spune : nu există nici un fel de semn care să însumeze, dacă putem spune astfel, întreaga mea fiinţă. Mă pot doar *desemna* pe mine în limbaj printr-un pronume adecvat. Pronumele *eu ţine locul* unui subiect întotdeauna evaziv, care se strecoară mereu prin plasele oricărei tranşe individuale de text, iar aceasta e acelaşi lucru cu a spune că nu pot „semnifica" şi nu pot „fi" simultan. Pentru a sublinia aceasta, Lacan rescrie îndrăzneţ fraza lui Descartes „Gîndesc, deci exist" sub forma „Nu exist cînd gîndesc şi gîndesc atunci cînd nu exist".

Există o analogie interesantă între ceea ce tocmai am discutat şi acele „acte ale enunţării" cunoscute drept literatură. În unele opere literare, mai exact, în naraţiunea realistă, atenţia noastră ca cititori ne este atrasă nu asupra „actului enunţării", asupra *felului* în care este spus ceva, din ce fel de poziţie şi cu ce finalitate, ci doar asupra a *ceea ce* se spune, asupra enunţului însuşi. Orice astfel de enunţare „anonimă" e susceptibilă să aibă mai multă autoritate, să ne cîştige mai repede aprobarea, decît una care ne atrage atenţia asupra felului în care această enunţare este construită. Limbajul unui document legal sau al unui manual ştiinţific ne poate impresiona sau chiar intimida, pentru că nu putem înţelege ce anume a făcut posibilă apariţia limbajului. Textul nu îi permite cititorului să vadă felul în care faptele prezentate au fost alese, ce a fost lăsat în afară, de ce aceste fapte au fost organizate în acest mod, ce presupoziţii se află în spatele acestui proces, ce fel de procedee au contribuit la producerea textului şi prin ce se deosebeau toate acestea de alte texte similare. Aşadar puterea acestor texte rezidă parţial în suprimarea a ceea ce s-ar putea numi modurile lor de producţie, cum au ajuns să existe în forma prezentă ; din acest punct de vedere, ele au o asemănare ciudată cu viaţa egoului uman, care se dezvoltă chiar prin

reprimarea procesului prin care ia ființă. Prin opoziție, multe dintre operele literare moderniste transformă „actul enunțării", procesul propriei produceri, într-o parte a „conținutului" lor. Nu încearcă să treacă drept incontestabile, precum semnul „natural" al lui Barthes, ci, așa cum ar spune formaliștii, „își devoalează procedeul" propriei structurări. Procedează astfel pentru a nu fi confundate cu adevărul absolut – astfel încît cititorul să fie încurajat să mediteze critic asupra modurilor parțiale specifice în care reconstruiesc realul și, în consecință, să poată recunoaște că toate acestea s-ar fi putut produce și altfel. Exemplul ideal al unei astfel de literaturi este teatrul lui Bertold Brecht, dar există și alte exemple din artele moderne, nu în ultimul rînd din film. Gîndiți-vă în primul rînd la un film tipic hollywoodian, care folosește camera pe post de simplă „fereastră" sau de ochi secund, prin care privitorul contemplă realitatea – care ține camera fixă și îi permite doar să „înregistreze" ceea ce se întîmplă. Uitîndu-ne la un astfel de film, tindem să uităm că „ceea ce se întîmplă" nu este, în realitate, doar „o întîmplare", ci un *construct* foarte complex, ce implică acțiunea și credințele multor oameni. Gîndiți-vă apoi, pe de altă parte, la o secvență cinematografică în care camera se mișcă fulgerător, neobosită, agitată de la un obiect la altul, concentrîndu-se întîi asupra unuia, pentru ca apoi să îl abandoneze spre a se opri asupra altuia, cercetînd aceste obiecte obligatoriu din mai multe unghiuri diferite înainte de a se îndepărta, mereu nemulțumită, să construiască altceva. Acesta nu este un procedeu avangardist ; însă chiar și el evidențiază, în opoziție cu primul tip de film, felul în care *activitatea* camerei, modul în care este montat episodul sînt aduse în prim-plan, așa încît noi, ca simpli spectatori, nu putem doar să privim, prin această operație impertinentă, obiectele propriu-zise[3]. „Conținutul" secvenței poate fi înțeles drept *produsul* unor mijloace tehnice specifice, nu o realitate „naturală" sau dată pe care camera nu face decît să o reflecte. „Semnificatul" – „semnificația" secvenței – este produsul unui „semnificant" – tehnicile cinematografice –, nu ceva ce le precedă.

Pentru a urmări mai departe implicațiile gîndirii lui Lacan în problema subiectului uman, va trebui să facem un scurt ocol printr-un celebru eseu scris sub influența lui Lacan de către filosoful francez marxist Louis Althusser. În studiul „Ideology and Ideological State

Apparatuses" [„Ideologia şi aparatele ideologice de stat"], cuprins în cartea sa *Lenin and Philosophy* [*Lenin şi filosofia*] (1971), Althusser încearcă să eludeze, cu ajutorul implicit al teoriei psihanaliste lacaniene, funcţionarea ideologiei într-o societate. Cum se face, se întreabă autorul eseului, că subiectul uman ajunge foarte adesea să se supună ideologiilor dominante ale societăţii sale, ideologii pe care Althusser le consideră vitale pentru menţinerea puterii unei clase dominante? Prin ce mecanisme se produce aceasta? Althusser a fost adesea privit drept un marxist „structuralist", în sensul că, pentru el, indivizii sînt produsul multor determinanţi sociali diferiţi şi, prin urmare, nu au o unitate esenţială. Din punctul de vedere al unei ştiinţe a societăţilor umane, astfel de indivizi pot fi analizaţi ca simple funcţii ori efecte ale unei structuri sociale sau ale alteia - ca ocupînd un loc într-un mod de producţie, ca membri ai unei anumite clase sociale şi aşa mai departe. Dar fireşte că acesta nu este şi modul în care ne percepem pe noi înşine în realitate. Tindem să ne privim ca pe nişte indivizi liberi, unitari, autonomi, autogeneraţi; şi, dacă nu ar fi aşa, nu am putea să ne jucăm rolul în viaţa socială. Pentru Althusser, ceea ce ne permite să ne percepem în acest mod este ideologia. Cum anume trebuie înţeles acest lucru?

În ceea ce priveşte societatea, eu, ca individ, sînt complet dispensabil. Fără îndoială că cineva trebuie să îndeplinească funcţiile pe care le realizez (scrisul, predatul, conferenţiatul şi aşa mai departe), din moment ce educaţia joacă un rol crucial în reproducerea unui astfel de sistem social, dar nu există nici un motiv anume pentru care acest individ trebuie să fiu tocmai eu. Unul dintre motivele pentru care acest gînd nu mă face să mă angajez într-un circ sau să iau o supradoză este că nu acesta e modul în care îmi percep de obicei propria identitate, în care „îmi trăiesc" viaţa. Nu mă *percep* pe mine ca o simplă funcţie într-o structură socială care nu ar putea exista fără mine, deşi acest lucru pare adevărat atunci cînd *analizez* situaţia, ci drept o persoană care întreţine o *relaţie* semnificativă cu societatea şi cu lumea în general, o relaţie care îmi dă o suficientă conştiinţă a semnificaţiei şi a valorii încît să îmi permită să acţionez cu un anumit scop. Este ca şi cînd societatea nu ar fi pentru mine o simplă structură impersonală, ci un „subiect" care mi se „adresează" personal - care mă recunoaşte, îmi spune că sînt apreciat şi mă

transformă, prin însuşi actul recunoaşterii, într-un subiect liber şi autonom. Ajung să simt nu neapărat că lumea există exclusiv pentru mine, ci că este în chip semnificativ „centrată" pe mine, iar eu, la rîndul meu, sînt în chip semnificativ „centrat" pe ea. Ideologia este pentru Althusser suma de credinţe şi practici care produce această centrare. Este mult mai subtilă, mai atotpătrunzătoare şi mai inconştientă decît o sumă de doctrine explicite : este însuşi mediul în care „îmi trăiesc" relaţia cu societatea, tărîmul semnelor şi al practicilor care mă leagă de structura socială şi care îmi conferă o conştiinţă a unui scop şi a unei identităţi coerente. Ideologia poate, din această perspectivă, să includă actul mersului la biserică, al votatului, al acordării de întîietate femeilor atunci cînd se intră undeva ; poate cuprinde nu doar înclinaţii conştiente, precum profundul meu devotament faţă de monarhie, ci şi felul în care mă îmbrac, ce fel de maşină conduc, imaginile mele profund inconştiente asupra celorlalţi şi asupra propriei persoane.

Ceea ce face Althusser, cu alte cuvinte, este să regîndească acest concept al ideologiei din punctul de vedere al „imaginarului" lui Lacan. Căci relaţia unui subiect individual cu societatea în ansamblu din teoria lui Althusser este asemănătoare cu relaţia dintre copilul mic şi imaginea sa din oglindă din teoria lui Lacan. În ambele cazuri, subiectului uman i se oferă o imagine a sinelui satisfăcător de unitară, prin identificarea cu un obiect care îi reflectă această imagine într-un cerc închis narcisist. De asemenea, în ambele cazuri, această imagine presupune o *ne*recunoaştere, din moment ce idealizează situaţia reală a subiectului. Copilul nu este la fel de unitar pe cît sugerează imaginea sa din oglindă ; în realitate, eu nu sînt subiectul coerent, autonom, autogenerat din sfera ideologică, ci funcţia „descentrată" a mai multor determinanţi sociali. Suficient fermecat de imaginea sinelui care mi se oferă, mă supun ei ; iar prin această „supunere" eu devin subiect*.

Majoritatea comentatorilor ar fi acum de acord că eseul sugestiv al lui Althusser este extrem de fragil. Pare să presupună, de exemplu, că ideologia nu este cu nimic mai mult decît o forţă opresivă care ne subjugă, fără a lăsa loc suficient realităţilor *luptei* ideologice ; de

* Joc intraductibil de cuvinte între *to subject* („a se supune cuiva sau la ceva"), *subjection* („supunere") şi *subject* („subiect") (n. tr.).

asemenea, trădează o gravă greşeală de interpretare a lui Lacan. Totuşi, este o încercare de a arăta relevanţa teoriei lacaniene în chestiuni care depăşesc sfera camerei de consultaţii : consideră că este justificat ca o astfel de operă să aibă implicaţii cu rădăcini ascunse în mai multe cîmpuri, nu doar în cel al psihanalizei. Prin reinterpretarea freudismului din perspectiva limbajului, o activitate socială de primă mînă, Lacan ne permite într-adevăr să explorăm relaţiile dintre inconştient şi societatea umană. O modalitate de a-i caracteriza opera este să spunem că ne face să recunoaştem că inconştientul nu este vreun tărîm clocotitor, tumultuos, ascuns, din „lăuntrul" nostru, ci un rezultat al relaţiilor dintre noi. Inconştientul este, ca să spunem aşa, mai curînd „în afara" decît „în interiorul" nostru – sau, mai precis, există „între" noi, asemenea relaţiilor noastre. Este evaziv nu neapărat pentru că este îngropat adînc în mintea noastră, ci pentru că este o reţea întinsă şi încurcată care ne înconjoară şi se ţese prin noi şi care, de aceea, nu poate fi vreodată (sur)prinsă. Cea mai bună imagine pentru o astfel de reţea, care ne şi depăşeşte, dar care este şi însăşi substanţa din care sîntem făcuţi este limbajul însuşi ; iar pentru Lacan, într-adevăr, inconştientul este un efect specific al limbajului, un proces al dorinţei pus în mişcare prin diferenţă. Cînd pătrundem în ordinea simbolică, pătrundem în limbajul însuşi ; şi totuşi, acest limbaj, atît pentru Lacan, cît şi pentru structuralişti, nu este niciodată ceva aflat în totalitate sub controlul nostru. Dimpotrivă, aşa cum am văzut, limbajul este ceea ce ne *scindează* lăuntric, nu un instrument pe care îl putem utiliza cu încredere. Limbajul ne precedă întotdeauna : este mereu „pe poziţii", aşteptînd să *ne* atribuie poziţiile din interiorul său. Stă la dispoziţia noastră precum părinţii noştri şi nu îl vom putea domina în totalitate sau subordona propriilor scopuri, la fel cum nu ne vom putea elibera vreodată complet de rolul dominant pe care părinţii îl joacă în formarea noastră. *Limbajul*, *inconştientul*, *părinţii*, *ordinea simbolică* : aceşti termeni nu sînt perfect sinonimi pentru Lacan, dar sînt intim relaţionaţi. Adesea sînt numiţi de el „Celălalt" – ceea ce, asemenea limbajului, ne precedă întotdeauna şi ne scapă mereu, ceea ce ne-a transformat de la bun început în subiect, dar care trece mereu dincolo de puterea noastră de înţelegere. Am văzut că, în cazul lui Lacan, dorinţa noastră inconştientă se îndreaptă către Celălalt, sub forma unei realităţi

satisfăcătoare în ultimă instanţă, pe care nu o putem avea ; dar este la fel de adevărat că, pentru Lacan, dorinţa noastră este cumva întotdeauna *primită* şi din partea Celuilalt. Dorim acel lucru pe care ceilalţi – părinţii noştri, de exemplu – îl doresc inconştient pentru noi ; iar dorinţa poate apărea numai pentru că sîntem prinşi în relaţii lingvistice, sexuale şi sociale – întregul cîmp al „Celuilalt" – care o generează.

Lacan însuşi nu este interesat de relevanţa socială a teoriilor sale şi cu siguranţă că nu „rezolvă" problema relaţiei dintre societate şi inconştient. Totuşi, freudismul în ansamblu ne permite să punem această problemă ; iar în cele ce urmează aş dori să o analizez raportîndu-mă la un exemplu literar concret, romanul lui D.H. Lawrence *Fii şi îndrăgostiţi*. Chiar şi criticii conservatori, care suspectează sintagme precum *complexul lui Oedip* ca avînd apartenenţă la un jargon străin, admit uneori că, în acest text, există ceva care funcţionează destul de asemănător cu celebra dramă a lui Freud. (Între paranteze fie spus, este interesant cum criticii cu o gîndire destul de convenţională par bucuroşi să recurgă la un jargon precum *simbol*, *ironie dramatică* şi *dens structurat*, rămînînd ciudat de potrivnici în ceea ce priveşte concepte precum *semnificant* şi *descentrare*.) La vremea cînd a scris *Fii şi îndrăgostiţi*, Lawrence, din cîte ştim, avea ceva cunoştinţe la mîna a doua despre opera lui Freud, prin intermediul soţiei sale nemţoaice, Frieda ; dar nu există nici o dovadă clară a vreunui contact direct sau detaliat cu aceasta, un fapt ce ar putea fi privit ca o confirmare frapantă a doctrinei lui Freud. Căci acesta este cu siguranţă şi cazul romanului *Fii şi îndrăgostiţi*, care, fără a conştientiza acest lucru, este un roman profund oedipian : tînărul Paul Morel, care doarme în acelaşi pat cu mama sa, o tratează cu tandreţea unui amant şi are o puternică animozitate faţă de tatăl său, se transformă în bărbatul Morel, incapabil să susţină o relaţie deplină cu o femeie şi care, în final, se eliberează într-un fel de această condiţie, ucigîndu-şi mama printr-un act ambiguu de iubire, răzbunare şi eliberare de sine. Doamna Morel, pe de altă parte, este geloasă pe relaţia lui Paul cu Miriam, purtîndu-se ca o amantă rivală. Paul o respinge pe Miriam pentru mama sa ; dar, respingînd-o pe Miriam, o respinge inconştient şi pe mama sa *din* ea, în ceea ce resimte că e posesivitatea spirituală sufocantă a lui Miriam.

Totuşi, dezvoltarea psihologică a lui Paul nu are loc într-un vid social. Tatăl său, Walter Morel, este miner, în vreme ce mama e

dintr-o clasă socială puţin superioară. Doamna Morel se teme ca fiul să nu urmeze meseria tatălui şi vrea ca acesta să obţină un post de cleric. La rîndul ei, rămîne acasă pe post de gospodină : organizarea familiei Morel face parte din ceea ce este cunoscut sub numele de „diviziunea sexuală a muncii", care, în societatea capitalistă, apare sub forma părintelui de sex masculin care este folosit pe post de forţă de muncă în procesul de producţie, în vreme ce părintelui de sex feminin îi revine rolul de a-i asigura, lui şi forţei de muncă viitoare (copiilor), întreţinerea formei fizice şi emoţionale. Înstrăinarea domnului Morel de intensa viaţă emoţională a căminului se datorează, în parte, acestei diviziuni sociale – una care îl îndepărtează de propriii copii şi îi apropie pe aceştia de mamă. Dacă, precum în cazul domnului Morel, munca tatălui este istovitoare şi copleşitoare, este foarte posibil ca rolul său în familie să se diminueze : contactul lui Morel cu copiii săi este redus la abilităţile sale practice legate de casă. Mai mult, lipsa sa de educaţie îl împiedică să îşi exprime sentimentele, fapt care amplifică distanţa dintre el şi familie. Natura istovitoare, de disciplină dură a procesului muncii determină la tată apariţia unei irascibilităţi şi violenţe domestice, care îi aruncă şi mai mult pe copii în braţele mamei şi care stimulează posesivitatea ei plină de gelozie faţă de ei. Pentru a compensa statutul inferior al muncii sale, tatăl luptă să obţină acasă o autoritate masculină tradiţională, înstrăinîndu-şi astfel şi mai tare copiii de el.

În cazul familiei Morel, la aceşti factori sociali se adaugă şi diferenţa de clasă dintre ei. Morel are ceea ce romanul lasă să se înţeleagă că ar fi incoerenţa, fizicul şi pasivitatea tipice proletare : *Fii şi îndrăgostiţi* înfăţişează minerii şi fiinţele subpămîntene care trăiesc mai mult o viaţă a trupului decît una a gîndirii. Aceasta este o descriere ciudată, din moment ce, în 1912, anul în care Lawrence a terminat cartea, minerii au declanşat cea mai mare grevă din istoria Marii Britanii. Un an mai tîrziu, anul publicării romanului, cel mai mare dezastru minier din ultima sută de ani s-a sfîrşit cu o amendă infimă pentru un management foarte deficitar, iar lupta de clasă plutea peste tot în aer prin bazinele carbonifere britanice. Aceste evenimente, în ciuda conştiinţei lor politice acute şi a unei organizări complexe, nu erau acţiunile unor matahale lipsite de creier. Doamna Morel (este poate semnificativ faptul că nu simţim

nevoia să-i pomenim numele mic) provine din pătura inferioară a clasei de mijloc, destul de bine educată, sigură şi hotărîtă. De aceea, ea simbolizează ceea ce tînărul şi sensibilul Paul, cu o fire de artist, poate spera să dobîndească : întoarcerea sa emoţională dinspre tată spre mamă este, inseparabil, o întoarcere dinspre sărăcita şi exploatata lume a minei de cărbuni spre viaţa conştiinţei emancipate. Tensiunea potenţial tragică în care Paul se găseşte apoi prins şi aproape distrus porneşte din faptul că mama sa – sursa însăşi a energiei care îl împinge ambiţios dincolo de casă şi mină – este, în acelaşi timp, puternica forţă emoţională care îl (a)trage înapoi.

Aşadar, o interpretare psihanalitică a romanului nu trebuie să fie o alternativă la o interpretare socială a sa. E vorba mai curînd despre două feţe sau aspecte ale aceleiaşi situaţii umane. Ne putem opri asupra imaginii „firave" a tatălui şi a imaginii „puternice" a mamei pe care le are Paul, atît din perspectiva complexului oedipian, cît şi a problemei de clasă ; putem observa cum relaţiile umane dintre un tată absent şi violent, o mamă ambiţioasă, solicitantă emoţional şi un copil sensibil pot fi înţelese atît din punctul de vedere al proceselor inconştiente, cît şi al anumitor forţe şi relaţii sociale. (Desigur că unii critici nu ar considera nici una dintre abordări adecvată şi ar opta, în schimb, pentru o interpretare „umană" a romanului. Nu este însă uşor să aflăm ce fel de „uman" este acesta care lasă deoparte situaţiile concrete de viaţă ale personajelor, slujbele şi istoriile lor, mai profunda semnificaţie a relaţiilor şi identităţilor lor personale, sexualitatea lor şi aşa mai departe.) Însă toate acestea se limitează încă la ceea ce se numeşte „analiză conţinutistică", atentă mai curînd la ce se spune, şi nu la cum se spune, la „temă", nu la „formă". Dar putem extinde aceste consideraţii şi la nivelul „formei", asupra unor aspecte precum felul în care este spusă şi structurată naraţiunea, cum conturează personajul, ce fel de punct de vedere adoptă. Pare evident că, de exemplu, textul însuşi în ansamblu, chiar dacă nu în totalitate, se suprapune cu şi susţine punctul de vedere al lui Paul : din moment ce naraţiunea este văzută mai ales prin ochii lui, nu avem un alt martor real în afară de el. Pe măsură ce Paul avansează în prim-planul poveştii, tatăl său se retrage în fundal. De asemenea, romanul are o „perspectivă interioară" mai mult în ceea ce o priveşte pe doamna Morel şi mai puţin în cazul soţului ; am putea spune

chiar că romanul este organizat în aşa fel încît ea să fie evidenţiată, iar el lăsat în umbră, un procedeu tehnic formal, care dublează propriile atitudini antagonice ale protagonistului. Cu alte cuvinte, însuşi modul în care este structurată naraţiunea pînă la un punct este complice cu propria conştiinţă a lui Paul: nu ne este clar, de exemplu, că Miriam, aşa cum este ea prezentată în text, în mare parte din perspectiva lui Paul, chiar merită nerăbdarea irascibilă pe care o trezeşte în el, iar mulţi dintre cititori au trăit sentimentul neplăcut că romanul este cumva „nedrept" cu ea. (Adevărata Miriam din viaţa reală, Jessie Chambers, împărtăşea fierbinte această părere, fapt care nu are cu scopurile noastre prezente nici o legătură.) Dar cum să decidem validitatea acestui sentiment de nedreptate, din moment ce însuşi punctul de vedere al lui Paul este complet adus în prim-plan, drept unica noastră sursă de mărturie, presupusă de încredere?

Pe de altă parte, există aspecte ale romanului care par să contrazică această prezentare „perspectivistă". După cum bine a remarcat H.M. Daleski, „cantitatea de comentarii ostile pe care Lawrence le îndreaptă împotriva lui Morel este contrabalansată de simpatia inconştientă prin care îl construieşte dramatic, în vreme ce vădita admiraţie pentru doamna Morel este pusă sub semnul întrebării de cruzimea caracterului său în acţiune[4]. Ca să folosim terminologia din discuţia despre Lacan, romanul nu spune exact ceea ce înseamnă şi nici nu înseamnă exact ceea ce spune. Iar acest fapt poate fi parţial explicat din perspectivă psihanalitică: relaţia oedipiană a fiului cu tatăl este ambiguă, întrucît tatăl este şi iubit şi urît inconştient ca rival, iar copilul va căuta să îşi protejeze tatăl de propria agresiune inconştientă împotriva lui. Un alt motiv al acestei ambiguităţi este totuşi acela că, la un anumit nivel, romanul înţelege foarte bine că, deşi Paul trebuie să respingă lumea mărginită şi violentă a minerilor, pentru a se aventura în conştiinţa clasei de mijloc, o atare conştiinţă nu este în nici un caz în totalitate demnă de admiraţie. Există în ea o mare parte de dominaţie şi de refuz al vieţii, dar şi o parte valoroasă, după cum se observă în personajul doamnei Morel. Walter Morel este cel care, după cum ne spune textul, „şi-a negat zeul lăuntric", dar este dificil de înţeles faptul că această interpolare autoritară apăsătoare, deşi solemnă şi plictisitoare, chiar merită să fie păstrată. Căci romanul care ne *spune* aceasta ne şi *arată* contrariul. Ne arată modalităţile în care Morel

chiar este încă viu ; nu ne poate împiedica să vedem cum diminuarea prezenţei sale este îndeaproape relaţionată cu propria organizare narativă, care se întoarce dinspre tată spre fiu ; şi ne mai arată, intenţionat sau nu, că, deşi Morel *chiar* „şi-a negat zeul lăuntric", vina nu îi poate fi atribuită lui, ci capitalismului jefuitor care nu poate face altceva din el decît o rotiţă într-un mecanism de producţie. Paul însuşi, hotărît cum este să scape din lumea tatălui, nu îşi poate permite să se confrunte cu aceste adevăruri şi nici romanul în mod explicit : scriind *Fii şi îndrăgostiţi*, Lawrence nu doar scria despre clasa muncitoare, ci îşi scria şi propria ieşire din ea. Dar, relatînd astfel de incidente elocvente precum întîlnirea din final dintre Baxter Dawes (din unele puncte de vedere, o replică la figura lui Morel) şi înstrăinata sa soţie Clara, romanul oferă o „compensaţie" inconştientă pentru avansarea lui Paul în prim-plan (pe care acest incident îl arată într-o lumină mult mai negativă), în detrimentul tatălui. Compensaţia finală oferită de Lawrence lui Morel va fi Mellors, protagonistul masculin, „feminin" şi totuşi puternic din *Amantul doamnei Chatterly*. Lui Paul nu îi e permis niciodată în roman să dea glas unei critici complete şi amare la adresa posesivităţii mamei sale, pe care o parte dintre dovezile „obiective" ar îndreptăţi-o ; şi totuşi, felul în care relaţia dintre mamă şi fiu este dramatizată *ne* permite să înţelegem de ce stau astfel lucrurile.

Citind *Fii şi îndrăgostiţi* în căutarea acestor aspecte ale romanului, construim ceea ce s-ar putea numi un „sub-text" al operei – un text care există dedesubtul ei, vizibil în anumite puncte „simptomatice" ale ambiguităţii, evaziunii sau ultra-accentuării şi pe care noi, ca cititori, le putem „scrie", chiar dacă romanul nu o face. Orice operă literară conţine unul sau mai multe astfel de sub-texte şi, dintr-un anumit punct de vedere, ele pot fi privite drept „inconştientul" operei înseşi. Intuiţiile operei, ca în cazul a tot ce e scris, sînt profund relaţionate cu orbirea ei : ceea ce nu spune şi *felul* în care nu o spune pot fi la fel de importante precum ceea ce articulează ; ceea ce pare absent, marginal sau ambivalent poate oferi cheia către semnificaţia operei. Nu doar respingem sau răsturnăm „ceea ce romanul spune", susţinînd, de exemplu, că Morel este adevăratul erou, iar soţia sa, personajul negativ. Punctul de vedere al lui Paul nu este complet lipsit de validitate : mama sa este, într-adevăr, o sursă

incomparabil mai fertilă de compasiune decît tatăl său. Ne oprim mai curînd asupra a ceea ce aceste fraze trebuie inevitabil să treacă sub tăcere ori să suprime, analizînd modurile în care romanul nu este perfect identic cu el însuşi. Cu alte cuvinte, critica psihanalitică poate face mai mult decît să vîneze simbolurile falice: ne poate spune ceva despre felul în care se construiesc textele literare şi ne poate dezvălui ceva despre semnificaţia acelei formări.

Critica literară psihanalitică poate fi împărţită în patru tipuri majore, în funcţie de obiectul de studiu ales. Se poate ocupa de *autorul* operei, de *conţinuturile* operei, de *construcţia formală* a acesteia sau de *cititor*. Cea mai mare parte a criticii psihanalitice se înscrie în primele două tipuri, care sînt, de fapt, cele mai limitate şi mai problematice. A-l psihanaliza pe autor e o chestiune speculativă şi dă peste exact acelaşi tip de probleme pe care le-am studiat cînd am discutat despre relevanţa „intenţiei" auctoriale în operele literare. Psihanaliza „conţinutului" – oprindu-se asupra motivaţiilor inconştiente ale personajelor sau a semnificaţiei psihanalitice a obiectelor ori a evenimentelor din text – are o valoare limitată, dar, în ceea ce priveşte notoria vînătoare a simbolului falic, este adesea prea reducţionistă. Propriile aventurări sporadice ale lui Freud în cîmpul artei şi al literaturii s-au produs mai ales în aceste două moduri. El a scris o fascinantă monografie a lui Leonardo da Vinci, un eseu despre statuia *Moise* a lui Michelangelo şi cîteva analize literare, notabilă fiind aceea despre un roman scurt al scriitorului german Wilhelm Jensen, numit *Gradiva*. Aceste eseuri fie oferă o descriere psihanalitică a autorului însuşi, aşa cum se desprinde el din operă, fie analizează simboluri ale inconştientului în artă, aşa cum le-ai analiza în viaţă. În ambele cazuri, „materialitatea" artefactului însuşi, constituţia sa formală specifică tind să fie trecute cu vederea.

La fel de inadecvată este şi cea mai citată părere a lui Freud despre artă: compararea ei cu nevroza[5]. Prin aceasta, el înţelegea faptul că artistul, asemenea nevroticului, este oprimat de nevoi instinctuale neobişnuit de puternice, care îl determină să abandoneze realitatea în favoarea fanteziei. Totuşi, spre deosebire de alţi fantezişti, artistul ştie cum să îşi folosească, să îşi formeze şi să îşi îndulcească propriile reverii diurne, în aşa fel încît să fie acceptabile şi pentru

alţii – căci, egoişti invidioşi fiind, tindem, în opinia lui Freud, să considerăm reveriile diurne ale altora respingătoare. În această formare şi îndulcire, un rol crucial îl joacă puterea formei artistice, care îi oferă cititorului sau privitorului ceea ce Freud numeşte „plăcere arhetipală”, îi relaxează apărarea împotriva îndeplinirii dorinţelor celorlalţi, făcîndu-l astfel să îşi suspende pentru un scurt moment reprimarea şi să resimtă plăcere interzisă în propriile procese inconştiente. Acelaşi lucru este adevărat, în mare, şi despre teoria lui Freud asupra glumelor din *Glumele şi relaţia lor cu inconştientul* (1905) : glumele exprimă un impuls agresiv sau libidinal care, de obicei, e cenzurat, dar ele se transformă în ceva social acceptabil prin „forma” glumei, ingeniozitatea sa şi jocul de cuvinte.

Problemele formei intră aşadar în reflecţiile lui Freud asupra artei ; dar imaginea artistului ca nevrotic este, fără îndoială, mult prea simplă, caricatură a romanticului nebun şi lunatic făcută de un cetăţean adevărat. Mult mai sugestiv pentru o teorie literară psihanalitică este comentariul lui Freud asupra naturii viselor din capodopera sa *Interpretarea viselor* (1900). Operele literare presupun, desigur, o muncă făcută conştient, în vreme ce visele nu : din acest punct de vedere, seamănă mai puţin cu visele decît cu glumele. Dar, cu această rezervă, ceea ce demonstrează Freud în această carte este foarte semnificativ. „Materialul brut” al visului, ceea ce Freud numeşte „conţinut latent”, e reprezentat de dorinţele inconştiente, stimulii corporali din timpul somnului, imagini desprinse din experienţele zilei precedente ; dar visul propriu-zis este produsul unei intense transformări a acestor materiale, cunoscută sub numele de „travaliu oniric”. Mecanismele travaliului oniric le-am analizat deja : sînt tehnicile inconştiente de condensare şi deplasare a materialelor, împreună cu găsirea unor moduri inteligibile de a-l reprezenta. Visul produs în urma acestui travaliu, visul pe care ni-l amintim, este denumit de Freud „conţinutul manifest”. Visul, aşadar, nu este doar „expresia” sau „reproducerea” inconştientului : între inconştient şi vis a intervenit un proces de „producţie” sau o transformare. „Esenţa” visului, consideră Freud, nu este materialul brut sau „conţinutul latent”, ci travaliul oniric însuşi : această „practică” este obiectul analizei sale. Un stadiu al travaliului oniric, cunoscut drept „revizie secundară”, constă în reorganizarea visului astfel încît să îl prezinte sub forma

unei naraţiuni relativ consistente şi comprehensibile. Revizia secundară sistematizează visul, umple golurile şi neutralizează contradicţiile, îşi reorganizează elementele haotice într-o fabulă mai coerentă.

Cea mai mare parte a teoriei literare asupra căreia ne-am oprit pînă acum în această carte ar putea fi considerată o formă de „revizie secundară” a textului literar. În căutarea ei obsesivă a „armoniei”, a „coerenţei”, a „structurii de adîncime” sau a „semnificaţiei esenţiale”, o astfel de teorie umple golurile textului şi neutralizează contradicţiile, domesticind aspectele sale disparate şi dezamorsînd conflictele. Procedează astfel pentru ca textul să poată fi, ca să spunem aşa, mai uşor „consumat” – astfel încît drumul să fie cît mai drept pentru cititor, care nu trebuie tulburat cu nici un fel de ambiguităţi neexplicate. Mare parte din erudiţia literară este dedicată cu siguranţă mai ales acestui scop, „rezolvînd” imediat ambiguităţile şi jalonînd textul, pentru a fi inspectat nestingherit de către cititor. Un exemplu extrem de o astfel de revizie secundară, deşi nu una atipică pentru mare parte a interpretării critice, este genul de prezentare a poemului *The Waste Land* [*Ţara pustie*] de T.S. Eliot, care vede în el povestea unei fetiţe care a plecat împreună cu unchiul său, Arhiducele, într-o plimbare cu sania, şi-a schimbat de cîteva ori identitatea în Londra, a fost prinsă într-o căutare a Graalului şi a sfîrşit pescuind cu un aer posac pe marginea unui cîmp sterp. Materialele diferite, dispersate din poemul lui Eliot sînt îmblînzite într-o naraţiune coerentă, subiectul uman pulverizat fiind întregit într-un unic ego.

O mare parte din teoria pe care am analizat-o pînă acum tinde, la rîndul ei, să vadă în opera literară o „expresie” sau o „oglindire” a realităţii : pune în scenă experienţa umană, întruchipează intenţia unui autor sau structurile ei le reproduc pe cele ale gîndirii umane. Prin opoziţie, analiza lui Freud asupra viselor ne ajută să privim opera literară nu ca pe o reflectare, ci ca pe o formă de producţie. Asemenea visului, opera porneşte de la anumite „materiale brute” – limbajul, alte texte literare, modalităţi de a percepe lumea – pe care, prin anumite tehnici, le transformă într-un produs. Tehnicile prin care această producţie este dusă la bun sfîrşit sînt diferitele procedee cunoscute sub numele de „formă literară”. Cînd lucrează cu materialul brut, textul literar va încerca să îl supună propriei forme de „revizie secundară” : dacă nu este un text revoluţionar precum

Veghea lui Finnegan, va încerca să îl organizeze într-un tot consumabil, suficient de coerent, chiar dacă, aşa cum s-a întîmplat cu *Fii şi îndrăgostiţi*, nu va fi întotdeauna un succes. Dar, aşa cum textul visului poate fi analizat, descifrat, descompus prin modalităţi care arată ceva despre procesul său de producţie, la fel poate fi şi opera literară. O interpretare „naivă" a literaturii s-ar putea opri la produsul textual propriu-zis, aşa cum eu aş putea asculta povestirea captivantă a unui vis fără a mă deranja să întreb mai multe. Pe de altă parte, psihanaliza este, ca să utilizez sintagma unuia dintre interpreţii săi, o „hermeneutică a suspiciunii" : nu este preocupată numai de „lectura textului" inconştientului, ci şi de a descoperi procesul, travaliul oniric prin care textul a fost produs. Pentru aceasta, se opreşte în special asupra a ceea ce am numit locuri „simptomatice" în textul visului – distorsionări, ambiguităţi, absenţe şi eliziuni care pot constitui un mod aparte de acces la „conţinutul latent" sau pulsiunile inconştiente care au contribuit la producerea sa. Critica literară, aşa cum am văzut în cazul romanului lui Lawrence, reuşeşte ceva similar : ocupîndu-se de ceea ce poate părea evaziune, ambivalenţă şi puncte de tensiune în naraţiune – cuvinte care nu se rostesc sau rostite cu o frecvenţă neobişnuit de mare, dedublări şi alunecări de limbaj –, poate începe să testeze orizonturile reviziei secundare şi să dezvăluie o parte a „sub-textului" pe care, asemenea unei dorinţe inconştiente, opera le ascunde, dar le şi revelează. Cu alte cuvinte, se poate ocupa nu doar de ceea ce textul spune, ci şi de felul în care *funcţionează*[6].

O parte a criticii literare freudiene a urmat într-o oarecare măsură acest proiect. În *The Dynamics of Literary Response* [*Dinamica receptării literare*] (1968), criticul american Norman N. Holland, pe urmele lui Freud, consideră că operele literare trezesc în cititor o interacţiune între fanteziile inconştiente şi apărarea conştientă împotriva lor. Opera este plăcută pentru că, prin procedee formale ocolite, transformă cele mai profunde anxietăţi şi dorinţe ale noastre în semnificaţii acceptabile social. Dacă nu ar „îndulci" aceste dorinţe prin formă şi limbaj, permiţîndu-ne să le stăpînim îndeajuns şi să ne putem apăra împotriva lor, s-ar dovedi inacceptabilă ; dar la fel ar fi şi dacă s-ar limita la consolidarea reprimărilor noastre. În esenţă, aceasta nu este altceva decît reafirmarea sub masca freudiană a

opoziţiei romantice între conţinutul tumultuos şi forma armonizatoare. Forma literară are, pentru criticul american Simon Lesser, în *Fiction and the Unconscious* [*Ficţiunea şi inconştientul*] (1957), o „influenţă reconfortantă", combătînd anxietatea şi preamărind devotamentul faţă de viaţă, iubire şi ordine. Prin intermediul ei, conform lui Lesser, „aducem un omagiu supraegoului". Dar cum rămîne cu formele moderniste, care pulverizează ordinea, subminează înţelesul şi dinamitează încrederea noastră în noi înşine? Oare literatura este doar un fel de terapie? Opera tîrzie a lui Holland dă de înţeles că autorul aşa crede: *Five Readers Reading* [*Cinci lectori citind*] (1975) analizează receptarea inconştientă a textelor literare de către cititori, pentru a înţelege felul în care aceştia ajung să îşi adapteze identităţile în procesul de interpretare şi totuşi, prin acesta, ajung să descopere o unitate reconfortantă în ei înşişi. Credinţa lui Holland că din viaţa unui individ se poate extrage „o esenţă imuabilă" a identităţii personale îi aşază opera în rînd cu aşa-zisa „ego-psihologie" americană – o variantă domesticită a freudismului, care mută atenţia dinspre „subiectul scindat" al psihanalizei clasice şi o îndreaptă, în schimb, înspre unitatea egoului. Este o psihologie care se ocupă de felul în care egoul se adaptează la viaţa socială: prin tehnici terapeutice, individul este „aşezat şi potrivit" în rolul său natural şi sănătos, la fel cum un director plin de aspiraţii se potriveşte cu o marcă adecvată de automobil, iar orice caracteristici supărătoare ale personalităţii, care ar putea devia de la această normă, vor fi „tratate". Cu acest gen de psihologie, freudismul, care a fost iniţial o defăimare şi un afront la adresa societăţii clasei de mijloc, devine o modalitate de a-i garanta valorile.

Doi critici americani foarte diferiţi îndatoraţi lui Freud sînt Kenneth Burke, care îi amestecă eclectic pe Freud, pe Marx şi pe lingvişti, pentru a-şi da propria viziune sugestivă asupra operei literare ca formă de acţiune simbolică, şi Harold Bloom, care s-a folosit de teoria lui Freud pentru a lansa una dintre cele mai îndrăzneţe teorii literare originale ale deceniului trecut*. Ceea ce face Bloom,

---

* Prima ediţie a *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (Oxford University Press, New York, 1973) apăruse cu un deceniu înainte de prezentul volum al lui Eagleton, a cărui primă ediţie datează din 1983 (n. tr.).

de fapt, este să rescrie istoria literară din punctul de vedere al complexului lui Oedip. Poeţii trăiesc anxios în umbra unui poet „puternic” ce a fost înaintea lor, asemenea fiilor oprimaţi de tată, iar orice poezie poate fi citită ca o încercare de a se elibera de „anxietatea influenţei”, prin sistematica remodelare a unei poezii anterioare. Poetul, prins în rivalitatea oedipiană cu „precursorul” său castrator, va căuta să dezarmeze acea putere pătrunzînd în ea din interior, scriind într-un mod care revizuieşte, deplasează şi reordonează poezia precursoare ; din acest punct de vedere, orice poezie poate fi citită ca o rescriere a altor poezii, dar şi ca o „lectură infidelă” sau o „înţelegere greşită” a acestora, încercări de a respinge forţa lor copleşitoare, astfel încît poetul să îşi asigure un spaţiu pentru propria originalitate imaginativă. Orice poet este un „întîrziat”, ultimul dintr-o tradiţie ; poetul puternic este acela care are curajul să îşi recunoască întîrzierea şi este pornit să îi submineze precursorului puterea. Căci orice poezie nu este altceva *decît* o astfel de subminare – o serie de procedee care pot fi văzute ca strategii retorice, dar şi ca mecanisme de apărare psihanalitică, pentru descompunerea şi depăşirea unei alte poezii. Sensul unei poezii este o altă poezie.

Teoria literară a lui Bloom reprezintă o întoarcere pătimaşă şi sfidătoare la „tradiţia” romantic-protestantă, care începe cu Spenser şi Milton şi se încheie cu Blake, Shelley şi Yeats, o tradiţie înlocuită de conservatoarea descendenţă anglo-catolică (Donne, Herbert, Pope, Johnson, Hopkins), schiţată de Eliot, Leavis şi urmaşii lor. Bloom este reprezentantul profetic al imaginaţiei creative în epoca modernă, interpretînd istoria literară drept o luptă eroică între titani sau o grandioasă dramă psihică, încrezîndu-se în „voinţa de expresie” a poetului puternic, în lupta sa pentru crearea sinelui. Un astfel de individualism romantic îndrăzneţ intră puternic în conflict cu *ethosul* sceptic, antiumanist al unei epoci deconstructiviste, iar Bloom chiar a apărat valoarea „vocii” şi a geniului individual poetic împotriva colegilor săi derrideeni (Hartman, de Man, Hillis Miller) de la Yale. Speranţa sa este că va smulge din fălcile unei critici deconstructiviste, pe care, în unele privinţe, o respectă, un umanism romantic ce va re(in)staura poziţia autorului, intenţia şi puterea imaginaţiei. Un astfel de umanism va porni un război împotriva „nihilismului lingvistic senin”, pe care Bloom îl identifică pe drept într-o mare parte a

deconstructivismului american, lăsînd deoparte pura distrugere nesfîrşită a semnificaţiei determinate în favoarea unei viziuni asupra poeziei ca voinţă umană şi afirmare. Tonul înverşunat, pe picior de luptă, apocaliptic al majorităţii scrierilor sale, cu producţia lor stranie de termeni ezoterici, este o dovadă a tensiunii şi a gestului disperat al acestei întreprinderi. Critica lui Bloom demască hotărît dilema umanistului modern liberal sau romantic – faptul că, pe de-o parte, nici o întoarcere la o credinţă umană senină şi optimistă nu este posibilă după Marx, Freud şi post-structuralism, dar şi că, pe de altă parte, orice tip de umanism care, precum cel al lui Bloom, şi-a asumat chinuitoarea apăsare a acestor doctrine este sigur că va fi compromis şi contaminat fatal prin contactul cu ele. Bătăliile epice ale lui Bloom, care povestesc despre titanii-poeţi, păstrează strălucirea psihică a unei epoci pre-freudiene, dar şi-au pierdut inocenţa : sînt certuri domestice, scene de vinovăţie, invidie, anxietate şi agresiune. Nici o teorie literară umanistă care a trecut cu vederea aceste realităţi nu se putea da drept „modernă" defel ; dar este sigur că orice astfel de teorie care şi le asumă devine atît de serioasă şi de seacă sub influenţa lor, încît însăşi capacitatea sa de afirmare ajunge de o încăpăţînare aproape maniacală. Bloom se lasă multă vreme dus de nas de către deconstrucţia americană, pentru a putea să se caţere din nou anevoie către umanul eroic, printr-un apel nietzscheean la „voinţa de putere" şi la „voinţa de convingere" a imaginaţiei individuale, care este condamnată să rămînă arbitrară şi gestuală. În această lume exclusiv patriarhală a taţilor şi a fiilor, totul ajunge să se centreze, cu o crescîndă stridenţă retorică, pe putere, pe luptă, pe forţa voinţei ; critica însăşi este, pentru Bloom, la fel de mult o formă de poezie aşa cum şi poezia este o critică literară implicită a altor poezii, iar dacă o interpretare critică „reuşeşte", aceasta nu este, în ultimă instanţă, o chestiune ce ţine de valoarea sa de adevăr, ci de forţa retorică a criticului însuşi. Este umanismul împins pînă la limită, care nu se sprijină pe altceva decît pe propria credinţă dogmatică, eşuat între un raţionalism discreditat, pe de o parte, şi un scepticism insuportabil, pe de altă parte.

Într-o zi, privindu-şi nepotul care se juca în căruciorul pentru copii, Freud l-a observat cum a aruncat o jucărie din căruţ şi a exclamat : „fort ! " („dispărut"), trăgînd-o apoi de o sfoară şi strigînd

„da ! " („aici"). Acesta - celebrul joc *fort-da* - a fost interpretat de Freud în *Dincolo de principiul plăcerii* (1920) drept stăpînirea simbolică de către copil a absenţei mamei sale ; dar poate fi interpretat şi ca un prim semn al naraţiunii. *Fort-da* este poate cea mai scurtă poveste pe care ne-o putem reprezenta : un obiect este pierdut, iar apoi recuperat. Dar chiar şi cele mai complexe naraţiuni pot fi citite ca variante ale acestui model : structura naraţiunii clasice presupune că o stare de lucruri iniţială este perturbată şi, în cele din urmă, refăcută. Din acest punct de vedere, naraţiunea este o sursă de consolare : obiectele pierdute constituie pentru noi o cauză de anxietate, simbolizînd anumite pierderi inconştiente mai profunde (a naşterii, a fecalelor, a mamei) şi este întotdeauna plăcut să le găseşti aşezate în siguranţă la loc. În teoria lacaniană, un obiect iniţial pierdut - corpul mamei - este cel care pune în mişcare povestea vieţii noastre, îndemnîndu-ne să căutăm substitute ale acestui paradis pierdut în nesfîrşita mişcare metonimică a dorinţei. Pentru Freud, este dorinţa de a te căţăra anevoios într-un loc în care nu poţi fi rănit, existenţa anorganică ce precedă orice viaţă conştientă şi care ne determină să luptăm mai departe : neliniştitele noastre pasiuni (Eros) sînt subjugate pulsiunii morţii (Thanatos). Pentru ca orice povestire să se desfăşoare, ceva trebuie să se piardă sau să fie absent : dacă totul ar rămîne neschimbat, nu ar mai exista nici o poveste de spus. Pierderea provoacă mîhnire, dar este şi excitantă deopotrivă : dorinţa este stimulată de ceea ce nu putem avea, iar aceasta este una dintre sursele de satisfacţie ale naraţiunii. Totuşi, dacă nu am putea avea acel ceva *niciodată*, excitarea noastră ar putea deveni insuportabilă şi s-ar putea transforma în neplăcere ; aşa că trebuie să ştim că obiectul ne va fi restituit în cele din urmă, că Tom Jones se va întoarce la Paradise Hall şi că Hercule Poirot îl va găsi pe criminal. Starea noastră de excitare este eliberată în chip satisfăcător : energiile noastre au fost abil „legate" prin intermediul suspensiilor şi al repetiţiilor naraţiunii, numai pentru a pregăti consumarea lor plăcută[7]. Am putut suporta dispariţia obiectului pentru că aşteptarea noastră neliniştitoare era, în tot acest timp, străbătută de conştiinţa secretă că, în cele din urmă, se va întoarce acasă. *Fort* are un sens numai în relaţie cu *da*.

Dar, desigur, e valabilă şi reciproca. Odată instalaţi în ordinea simbolică, nu putem contempla sau avea vreun obiect fără a-l vedea

inconştient în lumina unei posibile absenţe, ştiind că prezenţa sa este, într-un fel, arbitrară şi provizorie. Dacă mama pleacă, aceasta nu este decît o pregătire a întoarcerii sale, dar, cînd este din nou cu noi, nu putem uita că ar putea să dispară oricînd şi să nu se întoarcă niciodată. Naraţiunea clasică de tip realist este, în ansamblu, o formă „conservatoare", care strecoară anxietatea noastră în privinţa absenţei sub liniştitorul semn al prezenţei; multe dintre textele moderniste, precum cele ale lui Brecht sau Beckett, ne reamintesc faptul că ceea ce vedem ar fi putut întotdeauna să se întîmple altfel sau să nu se întîmple deloc. Dacă, pentru psihanaliză, prototipul oricărei absenţe este castrarea – teama băieţelului că îşi va pierde organul sexual, presupusa dezamăgire a fetiţei de a şi-l fi „pierdut" pe al ei –, atunci astfel de texte, ar spune post-structuralismul, au acceptat realitatea castrării, ineluctabilul pierderii, al absenţei şi al diferenţei din viaţa umană. Citindu-le, noi înşine sîntem confruntaţi cu aceste realităţi – să ne ridicăm liberi deasupra „imaginarului", unde pierderea şi diferenţa sînt de neconceput şi unde lumea pare să fi fost făcută pentru noi iar noi pentru lume. Nu există moarte în imaginar, din moment ce existenţa continuă a lumii depinde într-o măsură la fel de mare de viaţa mea pe cît şi viaţa mea depinde de ea; numai intrînd în ordinea simbolică ne confruntăm cu adevărul că putem muri, întrucît existenţa lumii nu depinde, de fapt, de noi. Atîta vreme cît rămînem într-un tărîm imaginar al fiinţei, înţelegem greşit propriile identităţi, văzîndu-le drept fixe şi rotunde, şi înţelegem greşit realitatea drept ceva imuabil. Ne menţinem, în terminologia lui Althusser, sub puterea ideologiei, conformîndu-ne realităţii sociale ca fiind „naturală", în loc să interogăm critic felul în care ea şi noi înşine am ajuns să fim construiţi şi, astfel, să putem fi transformaţi.

Am văzut în discuţia noastră despre Roland Barthes cît de mult conspiră literatura, prin propriile forme, să prevină o astfel de interogare critică. Semnul „naturalizat" al lui Barthes este echivalent cu „imaginarul" lui Lacan: în ambele cazuri, o identitate personală alienată este confirmată de o lume „dată", inevitabilă. Aceasta nu înseamnă că literatura scrisă în acest mod este neapărat conservatoare în ceea ce *spune*; dar radicalismul afirmaţiilor ei poate fi subminat de formele în care ele apar. Raymond Williams a subliniat interesanta contradicţie dintre radicalismul social al majorităţii teatrului

naturalist (Shaw, de exemplu) şi metodele formale ale acestuia. Discursul piesei poate fi îndemnul la schimbare, critica, rebeliunea ; dar formele dramatice - enumerarea componentelor şi a scopului unei exacte „verosimilităţi" - ne impun inevitabil o conştiinţă a solidităţii inalterabile a acestei lumi sociale, pînă la culoarea ciorapilor servitoarei[8]. Pentru ca teatrul să o rupă cu aceste modalităţi de a vedea, ar trebui să treacă în totalitate dincolo de naturalism, într-un mod experimental - aşa cum chiar s-a întîmplat în cazul lui Ibsen şi al lui Strindberg. Astfel de forme transfigurate pot smulge publicul din liniştea recunoaşterii - siguranţa de sine care provine din contemplarea unei lumi care este familiară. Putem să îl opunem pe Shaw, din acest punct de vedere, lui Bertold Brecht, care utilizează unele tehnici dramatice (aşa-numitul „efect de înstrăinare") pentru a reda cele mai de la sine înţelese aspecte ale realităţii sociale într-un mod şocant de nefamiliar, ridicînd astfel publicul la o nouă conştiinţă critică a acestora. Departe de a căuta să consolideze sentimentul de siguranţă al publicului, Brecht vrea, după cum spune, să „creeze contradicţii în interiorul lui" - să le zdruncine convingerile, să le demonteze şi să le reînnoiască identităţile lor de-a gata şi să denunţe unitatea acestui sine drept o iluzie ideologică.

Putem găsi un alt punct de întîlnire între teoriile politice şi psihanalitice în opera filosoafei feministe Julia Kristeva. Gîndirea Kristevei este influenţată mult de Lacan ; şi totuşi, pentru orice feministă, o astfel de influenţă ridică o problemă. Căci ordinea simbolică despre care scrie Lacan este, în realitate, patriarhala ordine sexuală şi socială a societăţii moderne împărţite pe clase, structurate în jurul „semnificantului transcendental" al falusului, dominat de Legea pe care tatăl o reprezintă. Aşadar, e imposibil ca o feministă sau o pro-feministă să preamărească ordinea simbolică fără să o critice pe socoteala imaginarului : dimpotrivă, caracterul opresiv al prezentelor relaţii sociale şi sexuale ale unui astfel de sistem este exact ţinta criticii feministe. În cartea sa *La Révolution du langage poétique* [*Revoluţia limbajului poetic*] (1974), Kristeva opune simbolicului nu atît imaginarul, cît ceea ce ea numeşte „semiotica". Prin aceasta, se referă la o structură sau la un joc de forţe pe care le putem identifica în interiorul limbajului şi care reprezintă un fel de reziduu al fazei pre-oedipiene. În faza pre-oedipiană, copilul încă nu

are acces la limbaj („prunc” înseamnă „mut”), dar ne putem reprezenta corpul său ca fiind traversat de un flux al „pulsiunilor” sau al pornirilor care, în acest moment, sînt relativ dezorganizate. Această structură ritmică poate fi înţeleasă ca o formă de limbaj, deşi încă nu are un sens. Pentru ca un atare limbaj să se producă, acest flux eterogen trebuie să fie ca şi cînd ar fi fost îmbucătăţit şi apoi articulat în termeni stabili, astfel încît, atunci cînd pătrunde în ordinea simbolică, acest proces „semiotic” să fie reprimat. Reprimarea însă nu este totală, căci semiotica încă poate fi privită ca un fel de presiune pulsională în interiorul limbajului însuşi, în ton, în ritm, în proprietăţile corporale şi materiale ale limbajului, dar deopotrivă în contradicţie, în lipsă de sens, în dezmembrare, tăcere şi absenţă. Semiotica este „celălalt” al limbajului, care, cu toate acestea, este intim întreţesută cu el. Pentru că descinde din faza pre-oedipiană, este legată de contactul copilului cu trupul mamei, în vreme ce simbolicul, aşa cum am văzut, este asociat cu Legea tatălui. Semiotica este astfel înrudită îndeaproape cu feminitatea : dar sub nici o formă nu este un limbaj exclusiv al femeilor, căci se naşte dintr-o perioadă pre-oedipiană, care nu cunoaşte distincţia de gen.

Kristeva înţelege acest „limbaj” al semioticii ca pe un mijloc de subminare a ordinii simbolice. În scrierile unora dintre poeţii simbolişti francezi şi ale altor autori avangardişti, sensurile relativ sigure ale limbajului „obişnuit” sînt hărţuite şi dinamitate de acest flux de semnificaţie, care împinge semnul lingvistic la limită, evaluează proprietăţile sale tonale, ritmice şi materiale şi instituie un joc al pulsiunilor inconştiente din text, care ameninţă să producă o fisură în înţelesurile sociale primite de-a gata. Semiotica este fluidă şi plurală, un fel de exces creativ plăcut în faţa semnificaţiei exacte, şi găseşte o plăcere sadică în a distruge sau a nega astfel de semne. Se opune oricărei semnificaţii fixe, transcendentale, iar cum ideologiile societăţii moderne dominate de bărbaţi se bazează pe astfel de semne fixe pentru puterea lor (Dumnezeu, tatăl, statul, ordinea, proprietatea etc.), o astfel de literatură devine un fel de echivalent pe tărîmul limbajului al revoluţiei din sfera politicii. Cititorul unor astfel de texte este în egală măsură dinamitat sau „descentrat” de această forţă lingvistică, aruncat pradă contradicţiei, incapabil să-şi asume o singură şi o simplă „poziţie-subiect” în relaţie cu aceste opere

polimorfe. Semiotica aruncă pradă confuziei orice disociere fermă între masculin şi feminin – este o formă „bisexuală" de scriitură – şi se oferă să deconstruiască orice opoziţie scrupulos binară – propriu/impropriu, normă/deviere, sănătos/nebun, al meu/al tău, autoritate/obedienţă – prin care societăţile, printre care şi a noastră, supravieţuiesc.

Scriitorul de limbă engleză care ilustrează poate cel mai pregnant teoriile Juliei Kristeva este James Joyce[9]. Dar unele aspecte transpar şi în operele Virginiei Woolf, al cărei stil fluid, difuz, senzual constituie o rezistenţă în faţa lumii metafizice masculine simbolizate de filosoful domn Ramsay din *Spre far*. Lumea lui Ramsay funcţionează pe baza unor adevăruri abstracte, a unor disocieri precise şi a unor esenţe imuabile : este o lume patriarhală, întrucît falusul este simbolul adevărului neîndoielnic, identic cu sine şi care nu trebuie interogat. Societatea modernă, după cum ar spune post-structuraliştii, este „falocentrică" ; este, de asemenea, precum am văzut, „logocentrică", întrucît crede că discursurile sale ne pot oferi accesul imediat la adevărul deplin şi la prezenţa lucrurilor. Jacques Derrida a combinat aceşti doi termeni în cuvîntul compus *falogocentric*, pe care l-am putea traduce aproximativ prin „arogant". Datorită acestei aroganţe, prin care cei care exercită puterea sexuală şi socială îşi menţin dominaţia, proza „semiotică" a lui Woolf poate fi privită drept fascinantă.

Aceasta ridică vexata întrebare, mult dezbătută în teoria literară feministă, privind existenţa unui mod de a scrie specific feminin. „Semiotica" lui Kristeva nu este, aşa cum am văzut, *inerent* feminină : majoritatea scriitorilor „revoluţionari" pe care îi ia în discuţie sînt bărbaţi. Dar, pentru că este îndeaproape înrudită cu trupul mamei şi pentru că există complexe motive psihanalitice pentru a susţine că femeile păstrează o relaţie mai apropiată cu acel corp decît bărbaţii, ne-am putea aştepta ca o astfel de scriitură să fie, în ansamblu, mai tipică femeilor. Unele feministe au respins cu asprime această teorie, temîndu-se că nu face decît să reinventeze o „esenţă feminină" non-culturală şi probabil suspectînd şi că s-ar putea să nu fie altceva decît o variantă pompoasă a viziunii sexiste despre care tot pălăvrăgesc femeile. În opinia mea, nici una dintre aceste credinţe nu este în mod necesar implicită în teoria lui Kristeva. Este important să înţelegem că semiotica nu este o *alternativă* la ordinea simbolică,

un limbaj pe care l-am putea utiliza în locul discursului „normal" : este mai curînd un proces *din interiorul* sistemelor noastre de semne convenţionale, care le interoghează şi le transgresează limitele. În teoria lacaniană, cine nu este capabil să pătrundă în ordinea simbolică, să îşi simbolizeze experienţa prin limbaj, suferă de o psihoză. Semiotica ar putea fi înţeleasă ca un fel de limită internă sau de frontieră a ordinii simbolice, iar din acest punct de vedere „femininul" ar putea fi înţeles drept ceea ce există la o astfel de frontieră. Căci femininul este deopotrivă construit în interiorul ordinii simbolice, ca orice alt gen, şi totuşi este exilat la periferie, considerat inferior puterii masculine. Femeia se află atît în „interiorul", cît şi „în afara" societăţii masculine, dar este un membru idealizat al acesteia şi un proscris victimizat. Ea este uneori ceea ce desparte bărbatul de haos, iar alteori este haosul însuşi. De aceea ea tulbură categoriile clare ale unui astfel de regim, umbrindu-i frontierele sale bine definite. Femeile sînt reprezentate, în societatea dominată de bărbaţi, fixate prin semn, imagine, semnificaţie, dar, pentru că ele constituie şi „negativul" acestei ordini sociale, există întotdeauna în ele ceva lăsat în afară, superfluu, nereprezentabil, care se refuză figurării.

Conform acestei viziuni, femininul – care este un mod de fiinţare şi de discurs nu identic în mod necesar cu femeile – semnifică o forţă în interiorul societăţii care i se opune. Iar aceasta are evidente implicaţii politice sub forma mişcării femeilor. Corelativul politic al teoriilor lui Kristeva – de o forţă semiotică ce dinamitează toate semnificaţiile şi instituţiile stabile – ar părea că este un fel de anarhism. Dacă o astfel de prăbuşire nesfîrşită a oricărei structuri fixe este o reacţie inadecvată în spaţiul politic, la fel este, în sfera teoretică, şi presupoziţia conform căreia un text literar ce subminează sensul este *ipso facto* „revoluţionar". Este destul de posibil ca un text să facă aceasta în numele unui iraţionalism de dreapta sau în numele a nimic important. Demonstraţia lui Kristeva este periculos de formalistă şi uşor caricaturizabilă: oare lectura lui Mallarmé va conduce la prăbuşirea statului burghez? Fireşte că ea nu pretinde aşa ceva, dar acordă prea puţină atenţie *conţinutului* politic al textului, condiţiilor istorice în care se produce prăbuşirea semnificatului şi condiţiilor istorice în care toate acestea sînt interpretate şi utilizate. Nici demontarea subiectului unitar nu este un gest revoluţionar în

sine. Kristeva intuieşte corect faptul că individualismul burghez se dezvoltă rapid în baza unui astfel de fetiş, dar scrierile ei tind să se oprească în punctul în care subiectul a fost scindat şi aruncat pradă contradicţiei. Pentru Brecht, prin opoziţie, demontarea identităţilor noastre oferite prin artă este inseparabilă de practica producerii unui subiect uman complet nou, care ar trebui să cunoască nu numai fragmentarea internă, ci şi solidaritatea socială, care să trăiască nu numai satisfacţiile limbajului libidinal, ci şi realizările luptei împotriva nedreptăţii. Anarhismul implicit sau libertarianismul teoriilor sugestive ale lui Kristeva nu este singurul tip de politică ce decurge din faptul că ea recunoaşte că femeile, precum şi unele opere literare „revoluţionare" pun o problemă radicală societăţii existente tocmai pentru că marchează acea frontieră dincolo de care nu îndrăzneşte să se aventureze.

Există o legătură simplă şi evidentă între psihanaliză şi literatură, care merită să fie abordată în final. În mod îndreptăţit sau nu, teoria freudiană consideră că motivaţia fundamentală a tuturor comportamentelor umane este evitarea suferinţei şi obţinerea plăcerii : este o formă a ceea ce se cunoaşte filosofic prin hedonism. Motivul pentru care majoritatea oamenilor citesc poezii, romane şi piese de teatru este că le găsesc plăcute. Acest fapt este evident trecut sub tăcere în universităţi. Trebuie admis că, în majoritatea universităţilor, este greu să îţi petreci mai mulţi ani studiind literatura şi încă să îţi placă la sfîrşit : multe dintre cursurile universitare de literatură par construite în aşa fel încît acest lucru să nu se întîmple, iar aceia care ies din sistem capabili încă să guste literatura ar putea fi consideraţi fie eroi, fie perverşi. Precum am văzut mai devreme în această carte, faptul că cititul literaturii este, în general, o preocupare plăcută a pus o serioasă problemă celor care au vrut să o instituie ca „disciplină de studiu" în universitate : era necesar ca toată această poveste să treacă drept intimidantă şi demoralizatoare, dacă „engleza" avea să îşi merite locul de văr reputat al clasicilor. Între timp, în lumea din afară, oamenii continuau să devoreze romane de dragoste şi de aventuri, thrilleruri şi romane istorice, fără să aibă cea mai mică idee că holurile universităţilor erau bîntuite de aceste anxietăţi.

Faptul că termenul *plăcere* are inflexiuni frivole este un simptom al acestei situaţii ciudate ; fără îndoială, este un cuvînt mult mai puţin serios decît *serios*. A spune că o poezie ni se pare extrem de

plăcută pare o afirmaţie critică mai puţin acceptabilă decît a susţine că ni s-a părut profundă la nivel moral. Nu ai cum să nu simţi că o comedie este o chestiune mai superficială decît o tragedie. Între capetele rotunde* de la Cambridge, care vorbesc descurajator despre „seriozitatea morală", şi cavalierii** de la Oxford, care o găsesc pe George Eliot „plăcută", pare să nu existe o teorie a plăcerii mai adecvată. Dar, printre altele, psihanaliza este chiar şi aceasta: arsenalul său intelectual ţepos se apleacă asupra unor chestiuni fundamentale, precum ceea ce oamenii găsesc satisfăcător şi ce nu, asupra felului în care pot fi eliberaţi de nefericirea lor şi făcuţi mai fericiţi. Dacă freudismul este o ştiinţă care se ocupă de o analiză impersonală a forţelor psihice, el este o ştiinţă angajată în eliberarea fiinţei umane de ceea ce îi frustrează împlinirea şi bunăstarea. Este o teorie în slujba unei practici transformative, iar din acest punct de vedere poate fi pusă în paralel cu politica radicală. Recunoaşte faptul că plăcerea şi neplăcerea sînt chestiuni extrem de complexe, atitudine diferită de cea a criticului literar tradiţional ale cărui afirmaţii privind ceea ce îi place şi ceea ce nu sînt simple chestiuni de „gust", care nu pot fi analizate mai departe. Pentru un astfel de critic, a spune că ţi-a plăcut poezia este punctul final al demonstraţiei; pentru un alt fel de critic, acesta ar putea fi exact punctul în care demonstraţia începe.

Acest lucru nu e menit să sugereze că numai psihanaliza poate oferi răspunsul la problemele valorii literare şi ale plăcerii. Ne plac sau ne displac anumite fragmente de text nu numai datorită jocului inconştient al pulsiunilor pe care ni le induc, dar şi datorită unor angajamente şi predilecţii pe care le împărtăşim. Există o complexă interacţiune între aceste două zone, care trebuie demonstrată prin analiza detaliată a unui text literar[10]. Problemele valorii literare şi ale plăcerii par să fie la punctul de întîlnire dintre psihanaliză, lingvistică şi ideologie, iar pînă acum nu s-a întreprins mare lucru în acest sens. Cu toate acestea, ştim destule încît să putem crede că este mult mai

---

* În engleză, *roundhead* se referă la un membru sau susţinător al Parlamentului şi al Partidului Puritan; adept al lui Oliver Cromwell în timpul Războiului Civil Englez (n. tr.).

** Adept al regelui Charles I în timpul Războiului Civil Englez (n. tr.).

posibil să spunem de ce o persoană preferă anumite asocieri de cuvinte decît a crezut critica literară tradiţională.

Ba mai important chiar, este posibil ca, printr-o mai bună înţelegere a plăcerilor şi neplăcerilor pe care cititorii le trăiesc prin literatură, o lumină firavă, dar nelipsită de importanţă să fie aruncată asupra unor chestiuni mai presante privind fericirea şi nefericirea. Una dintre cele mai fertile tradiţii care s-au născut din opera lui Freud este una foarte îndepărtată de preocupările lui Lacan : este o formă de operă politico-psihanalitică, ce se ocupă de problema fericirii la nivelul societăţii în ansamblu. Remarcabile în această descendenţă sînt opera psihanalistului german Wilhelm Reich şi scrierile lui Herbert Marcuse şi ale altor membri ai aşa-numitei şcoli de cercetare socială de la Frankfurt[11]. Trăim într-o societate care, pe de-o parte, ne constrînge să căutăm satisfacţia imediată, iar, pe de altă parte, le impune unor întregi categorii de populaţie o eternă amînare a împlinirii. Sferele vieţii economice, politice şi culturale s-au „erotizat", fiind pline de bunuri de consum şi de imagini strălucitoare seducătoare, în vreme ce relaţiile sexuale dintre bărbaţi şi femei au devenit bolnăvicioase şi s-au deteriorat. Într-o astfel de societate, agresiunea nu este numai o problemă de rivalitate fraternă : ea devine posibilitatea crescîndă a autodistrugerii nucleare, pulsiunea morţii, legitimată ca strategie militară. Satisfacţiile sadice ale puterii sînt contrabalansate de conformarea masochistă a multora dintre cei lipsiţi de putere. Într-un atare context, titlul lui Freud *Psihopatologia vieţii cotidiene* capătă un sens nou şi rău prevestitor. Unul dintre motivele pentru care trebuie să cercetăm dinamica plăcerii şi a insatisfacţiei este acela că avem nevoie să ştim cîtă reprimare şi amînare a împlinirii poate suporta o societate ; cum se face că dorinţa poate fi schimbată dinspre finalităţi pe care le preţuim înspre finalităţi care o banalizează şi o degradează ; cum se face că bărbaţii şi femeile sînt uneori pregătiţi să îndure oprimarea şi umilinţa şi care sînt punctele în care această supunere poate da greş. Din teoria psihanalitică putem afla mai multe despre motivele pentru care majoritatea îl preferă pe John Keats în locul lui Leigh Hunt ; putem afla mai multe şi despre natura unei „civilizaţii care lasă un număr atît de mare de participanţi lipsiţi de satisfacţie şi îi conduce la revoltă [...], care nu are şi nici nu merită să aibă perspectiva unei existenţe durabile".

Concluzie. Critica politică

Pe parcursul acestei cărţi, am luat în considerare o serie de probleme ale teoriei literare. Dar cea mai importantă întrebare încă nu şi-a primit răspunsul. Care este *rostul* teoriei literare? De ce să ne pese în vreun fel de ea? Oare nu există pe lume lucruri mai importante decît codurile, semnificanţii şi cititorii?

Haideţi să luăm în considerare numai unul dintre aceste lucruri. Acum, cînd scriu, se estimează că există în lume peste 60 000 de focoase nucleare, multe cu o capacitate de o mie de ori mai mare decît bomba care a distrus Hiroshima. Posibilitatea ca aceste arme să fie folosite în timpul vieţii noastre creşte constant. Costul aproximativ al acestor arme este de 500 de miliarde de dolari pe an sau de 1,3 miliarde de dolari pe zi. 5% din sumă - 25 de miliarde - ar putea, rapid şi esenţial, să aline suferinţele Lumii a Treia, lovită de sărăcie. Cine ar crede că teoria literară este mai importantă decît aceste probleme ar trece, fără îndoială, drept excentric, dar poate mai puţin excentric decît cei care cred că cele două subiecte ar putea fi cumva înrudite. Ce legătură are politica internaţională cu teoria literară? De ce această insistenţă încăpăţînată de a aduce cu orice preţ politica în discuţie?

De fapt, nu este necesar să aducem politica în teoria literară: la fel ca sportul din Africa de Sud, ea a existat acolo de la bun început. Prin „politic" nu înţeleg altceva decît felul în care ne organizăm viaţa socială, precum şi relaţiile de putere pe care acest lucru le implică; iar ceea ce am încercat să arăt în această carte este că istoria teoriei literare moderne face parte din istoria politică şi ideologică a epocii noastre. De la Percy Bysshe Shelley la Norman N. Holland, teoria literară nu a putut fi despărţită de convingerile politice şi de valorile ideologice. Într-adevăr, teoria literară este mai

puţin un obiect propriu-zis al cercetării intelectuale şi mai mult o perspectivă anume prin care înţelegem istoria timpului nostru. Acest lucru nu trebuie să ne mire cîtuşi de puţin. Căci orice corpus de teorie ce se ocupă de semnificaţie din perspectivă umană, de valoare, de limbaj, de sentiment şi de experienţă se va ocupa inevitabil şi de credinţele mai largi şi mai profunde privind natura indivizilor şi a societăţilor umane, de chestiunile ce ţin de putere şi sexualitate, de interpretările istoriei trecute, de variante ale prezentului şi de speranţe pentru viitor. Nu este vorba despre a *regreta* că lucrurile stau astfel – de a *învinui* teoria literară pentru că se ocupă cu astfel de probleme, în vreme ce teoria literară „pură" este eliberată de ele. O astfel de teorie literară „pură" este un mit academic: o parte dintre teoriile analizate în această carte nu sînt nicăieri mai clar ideologice decît în încercările lor de a întoarce spatele istoriei şi politicii deopotrivă. Teoriile literare nu trebuie criticate pentru că sînt politice; însă trebuie criticate pentru că sînt, în ansamblu, ascunse ori pentru că sînt astfel în mod inconştient – pentru orbirea de care dau dovadă cînd oferă drept adevăruri „tehnice", „evidente", „ştiinţifice" sau „universale" doctrine care, în urma unei scurte reflecţii, pot fi văzute ca fiind înrudite şi consolidînd interesele individuale ale anumitor grupuri, în anumite momente. Titlul acestei părţi – „Concluzie. Critica politică" – nu înseamnă: „În sfîrşit, o alternativă politică!", ci „Concluzia este că teoria literară pe care am analizat-o este politică".

Totuşi, nu este vorba despre faptul că astfel de înclinaţii sînt ascunse ori inconştiente. Uneori, aşa cum e şi în cazul lui Matthew Arnold, nu sînt nici una, nici alta, iar alteori, cum e în cazul lui T.S. Eliot, sînt fără îndoială ascunse, dar cîtuşi de puţin inconştiente. Nu faptul că teoria literară este politică deranjează, nici faptul că frecventa uitare a acestui lucru tinde să ne inducă în eroare: ceea ce este cu adevărat supărătoare este natura politicii sale. Această obiecţie poate fi rezumată prin afirmaţia că majoritatea teoriilor literare schiţate în această carte mai curînd au întărit decît au pus sub semnul întrebării presupoziţiile sistemului de putere ale cărui consecinţe în prezent tocmai le-am descris. Prin aceasta nu vreau să spun că Matthew Arnold a susţinut armele nucleare sau că nu există mulţi teoreticieni literari care nu au o altă părere într-o privinţă ori

alta decît sistemul în care unii se îmbogăţesc din profitul de pe urma armamentului, în timp ce alţii flămînzesc în stradă. Nu cred că pe mulţi, ci poate că pe majoritatea teoreticienilor şi a criticilor literari nu îi deranjează o lume în care unele economii, lăsate în stagnare şi dezechilibru de generaţii de exploatare colonială, sînt încă îndatorate capitalismului occidental prin imposibilitatea achitării datoriilor lor ; nici nu cred că toţi teoreticienii literari ar aproba binevoitori o societate ca a noastră, în care averi personale consistente rămîn concentrate în mîinile unei minuscule minorităţi, în timp ce serviciile umane precum educaţia, sănătatea, cultura şi recrearea sînt făcute praf. Doar că ei nu ar considera că teoria literară este relevantă pentru astfel de chestiuni. Punctul meu de vedere, aşa cum am comentat, este că teoria literară are o relevanţă foarte precisă pentru acest sistem politic : a ajutat, intenţionat sau nu, la susţinerea şi consolidarea presupoziţiilor acestuia.

Se spune că literatura se ocupă în mod esenţial cu situaţiile reale în care sînt implicaţi bărbaţii şi femeile : este concretă, nu abstractă, ne arată viaţa în toată bogăţia varietăţii sale şi respinge interogarea conceptuală sterilă în schimbul sentimentului şi al gustului a ceea ce înseamnă să trăieşti. Istoria teoriei literare moderne este, paradoxal, povestea unei evadări din astfel de realităţi, într-o serie aparent infinită de alternative : poezia însăşi, societatea organică, adevărurile eterne, imaginaţia, structura gîndirii umane, mitul, limbajul şi aşa mai departe. O atare evadare din istoria reală poate fi parţial înţeleasă ca o reacţie la critica arhivistică, istoric reducţionistă, care continua să domine în secolul al XIX-lea ; dar extremismul acestei reacţii a fost, cu toate acestea, remarcabil. Într-adevăr, *extremismul* teoriei literare, refuzul său infinit ingenios, încăpăţînat şi capricios de a susţine realităţile sociale şi istorice este ceea ce îl uimeşte cel mai mult pe cel care îi analizează textele, deşi *extremism* este un cuvînt folosit mai ales de către cei care vor să atragă atenţia asupra rolului literaturii în viaţa reală. Totuşi, chiar prin actul evadării din ideologiile moderne, teoria literară îşi revelează adesea inconştienta complicitate cu ele, trădîndu-şi elitismul, sexismul sau individualismul prin însuşi limbajul foarte „estetic” sau „apolitic” pe care găseşte firesc să îl folosească în raport cu textul literar. Ea postulează mai ales că în centrul lumii se află sinele individual contemplativ, aplecat

peste cartea sa, străduindu-se să ia contactul cu experienţa, adevărul, realitatea, istoria sau tradiţia. Desigur că şi alte lucruri contează – acest individ intră în relaţie personală cu alţii, iar noi sîntem mereu mai mult decît simpli cititori –, dar este demn de reţinut cît de des o astfel de conştiinţă individuală care intră în micul său cerc de relaţii sfîrşeşte prin a fi standardul tuturor celorlalte. Cu cît ne îndepărtăm de lăuntrul fertil al vieţii personale, al cărei suprem exemplar este literatura, cu atît existenţa noastră devine mai cenuşie, mai mecanică şi mai impersonală. Este o viziune echivalentă în sfera literară cu ceea ce a fost numit individualism posesiv pe tărîmul social, indiferent cît de mult s-ar înfiora cea dintîi atitudine la gîndul celei din urmă : ea reflectă valorile unui sistem politic ce subordonează sociabilitatea vieţii umane întreprinderii solitare şi individuale.

Am început această carte susţinînd că literatura nu există. Iar în acest caz, cum ar mai putea exista teoria literară? Există două moduri cunoscute prin care orice teorie îşi poate asigura un scop şi o identitate distincte. Fie se defineşte din perspectiva *metodelor* sale specifice de cercetare, fie se defineşte din perspectiva *obiectului* de cercetat. Orice încercare de a defini teoria literară din perspectiva unei metode specifice este sortită eşecului. Teoria literară ar trebui să mediteze asupra naturii literaturii şi a criticii literare. Dar gîndiţi-vă numai cîte metode există în critica literară. Putem vorbi despre copilăria astmatică a poetei sau putem analiza felul ciudat în care foloseşte sintaxa ; putem identifica foşnetul mătăsii în sîsîitul *s*-urilor, putem cerceta fenomenologia lecturii, putem raporta opera literară la starea de luptă de clasă ori putem afla cîte exemplare s-au vîndut. Aceste metode nu au nimic semnificativ în comun. De fapt, au mai multe în comun cu alte „discipline” – lingvistica, istoria, sociologia şi aşa mai departe – decît au între ele. Metodologic vorbind, critica literară este un non-subiect. Dacă teoria literară este un fel de „metacritică”, o reflecţie critică asupra criticii, atunci rezultă că şi ea, la rîndul ei, este un non-subiect.

Atunci poate că unitatea studiilor literare trebuie căutată altundeva. Poate că teoria literară şi critica literară înseamnă orice fel de vorbire (la un anumit nivel de „competenţă”, suficient de clar) despre un obiect numit literatură. Poate că obiectul, şi nu metoda, este ceea ce deosebeşte şi delimitează discursul. Atîta vreme cît obiectul rămîne

relativ stabil, putem trece la fel de bine de la metoda biografică la cea mitologică şi la cea semiotică fără a uita unde ne aflăm. Dar, aşa cum am arătat în „Introducere", literatura nu are o astfel de stabilitate. Unitatea obiectului este la fel de iluzorie ca unitatea metodei. „Literatura", după cum a remarcat cîndva Roland Barthes, „este ceea ce se învaţă că este literatură".

Poate că această lipsă de unitate metodologică în studiile literare nu ar trebui să ne îngrijoreze peste măsură. Totuşi, ne-am pripi dacă am defini geografia sau filosofia disociind riguros sociologia de antropologie sau dînd o definiţie grăbită a „istoriei". Poate că ar trebui să aplaudăm pluralitatea metodelor critice, să adoptăm o postură ecumenică tolerantă şi să ne bucurăm de eliberarea de sub tirania unei singure metode. Totuşi, înainte de a deveni prea euforici, ar trebui să observăm că există şi unele impedimente. Pe de-o parte, nu toate aceste metode sînt reciproc compatibile. Indiferent cît de generoşi şi de liberi în gîndire am dori să fim, încercarea de a combina structuralismul cu fenomenologia şi cu psihanaliza este mai susceptibilă să conducă la o cădere nervoasă decît la o carieră literară strălucită. Acei critici care fac paradă de pluralismul lor nu pot face de obicei aceasta, pentru că diferitele metode pe care le au în vedere se dovedesc, în cele din urmă, a nu fi chiar atît de diferite. Pe de altă parte, unele dintre aceste „metode" numai metode nu sînt. Multor critici literari le displace ideea unei metode şi preferă să lucreze prin sclipiri şi bănuieli, prin intuiţii şi percepţii neaşteptate. Este probabil un noroc faptul că o astfel de procedură încă nu a pătruns în medicină sau în ingineria aeronautică ; dar chiar şi aşa, nu trebuie să luăm prea în serios această modestă negare a unei metode, din moment ce sclipirile şi bănuielile vor depinde de o structură latentă de presupoziţii, adesea la fel de încăpăţînată ca aceea a oricărui structuralist. Este demn de reţinut faptul că o astfel de critică „intuitivă", care nu se bazează pe „metodă", ci pe „sensibilitatea inteligentă", pare că nu intuieşte adesea, de exemplu, prezenţa valorilor ideologice în literatură. Cu toate acestea, nu există vreun motiv, conform propriilor calcule, pentru care să nu o detecteze. Unii critici tradiţionalişti par să considere că alţii subscriu la diverse teorii, în vreme ce ei preferă să citească „direct" literatura. Cu alte cuvinte, nici o înclinaţie teoretică sau ideologică nu se interpune

între ei şi text : a descrie lumea de mai tîrziu a lui George Eliot drept una de „matură resemnare” nu este ceva ideologic, în vreme ce a pretinde că dezvăluie evaziunea şi compromisul, da. De aceea, este greu să îi atragi pe aceşti critici într-o dezbatere privind preconcepţiile ideologice, din moment ce puterea pe care ideologia o are asupra lor nu este nicăieri mai bine pusă în evidenţă ca în credinţa lor sinceră în „inocenţa” interpretărilor lor. Leavis este cel care se arăta „doctrinar” cînd îl ataca pe Milton, nu C.S. Lewis cînd îl apăra ; criticii feminişti sînt aceia care se încăpăţînează să confunde literatura cu politica, prin analizarea imaginilor ficţionale privind genul, nu criticii tradiţionalişti care gîndesc politic atunci cînd afirmă despre Clarissa lui Richardson că este în mare măsură vinovată pentru propriul viol.

Chiar şi aşa, faptul că unele metode critice sînt mai puţin metodice decît altele conduce la un soi de jenă în faţa pluraliştilor, care susţin că există un sîmbure de adevăr în toate. (Acest pluralism teoretic are şi el propriul corelativ politic : a căuta să înţelegi punctul de vedere al fiecăruia sugerează adesea că tu însuţi eşti total sau moderat dezinteresat, iar a încerca să împaci puncte de vedere contradictorii, aducîndu-le la un consens, implică un refuz al adevărului că unele conflicte pot fi soluţionate numai dintr-un singur punct de vedere.) Critica literară este ca un laborator în care o parte a personalului stă îmbrăcată în halate albe la tablouri de comandă, în vreme ce alţii aruncă beţe sau învîrt monede. Amatorii rafinaţi se ciocnesc de profesioniştii cu simţ practic, iar după un secol şi mai bine de „engleză”, încă nu s-au hotărît cărei tabere îi aparţine, de fapt, subiectul. Această dilemă este produsul straniei istorii a Angliei şi nu poate fi rezolvată o dată pentru totdeauna, întrucît este vorba despre mai mult decît un simplu conflict privind metodele sau lipsa lor. Adevăratul motiv pentru care pluraliştii confundă dorinţele cu realitatea este acela că ceea ce este pus în discuţie în disputa dintre diferitele teorii literare sau „non-teorii” sînt, de fapt, strategiile ideologice care se înfruntă şi care sînt legate de însuşi destinul disciplinei engleză în societatea modernă. Problema teoriei literare este aceea că nu poate nici să învingă, nici să se alăture ideologiilor dominante ale capitalismului industrial tîrziu. Umanismul liberal caută să se opună sau măcar să modifice astfel de ideologii, cu

respingerea sa faţă de tehnocratic şi cultivarea unei plenitudini spirituale într-o lume ostilă; anumite variante ale formalismului şi structuralismului încearcă să preia raţionalitatea tehnocratică a unei astfel de societăţi şi, astfel, să se integreze în ea. Northorp Frye şi reprezentanţii New Criticism-ului au crezut că au reuşit o sinteză a celor două, dar cîţi studenţi la Litere îi mai citesc astăzi? Umanismul liberal a coborît la nivelul conştiinţei neputincioase a societăţii burgheze blînde, sensibile şi incapabile; structuralismul dispăruse, mai mult sau mai puţin, în muzeul de literatură.

Neputinţa umanismului liberal este un simptom al relaţiei sale funciar contradictorii cu acest capitalism modern. Căci, deşi face parte din ideologia „oficială" a unei astfel de societăţi, iar „umanioarele" există pentru a-l reproduce, ordinea socială în interiorul căreia există nu are deloc timp, dintr-un anumit punct de vedere, pentru el. Cine se preocupă de unicitatea individului, de adevărurile eterne ale condiţiei umane sau de texturile senzuale ale experienţei trăite în Ministerul Afacerilor Externe ori în sala de consiliu de la Standard Oil? Salutul reverenţios al capitalismului adresat artelor este, evident, o ipocrizie, cu excepţia momentului cînd le poate agăţa pe pereţi ca pe o investiţie solidă. Şi totuşi, statele capitaliste au continuat să aloce fonduri catedrelor de discipline umaniste din învăţămîntul superior şi, deşi aceste catedre umaniste sînt primele pe lista neagră a desfiinţărilor ori de cîte ori capitalismul intră într-una dintre crizele sale periodice, este îndoielnic faptul că e vorba doar despre ipocrizie, despre teama de a nu apărea în adevărata sa înfăţişare filistină, care obligă la acest sprijin ostil. Adevărul este că acest umanism liberal este complet ineficient şi constituie cea mai bună ideologie a „umanului" pe care prezenta societate burgheză o poate genera. „Individul unic" este, într-adevăr, important cînd vine vorba despre apărarea dreptului întreprinzătorului afacerist de a obţine profit în timp ce îi disponibilizează pe bărbaţi şi pe femei; individul trebuie cu orice preţ să aibă „dreptul de a alege", cu condiţia ca aceasta să însemne dreptul de a-i oferi propriului copil o educaţie scumpă la şcoli particulare, în vreme ce alţi copii nu îşi permit să ia masa la şcoală, şi nu dreptul femeilor de a decide dacă îşi doresc sau nu copii. Dintre „adevărurile eterne ale condiţiei umane" fac parte astfel de adevăruri precum libertatea şi democraţia,

ale căror esenţe sînt întrupate în stilul nostru specific de viaţă. „Texturile senzuale ale experienţei trăite” pot fi traduse, în linii mari, prin „reacţii viscerale” – a judeca în virtutea obiceiului, a prejudecăţii şi a „bunului-simţ”, şi nu conform unui ansamblu incomod şi „teoretic arid” de idei discutabile. Pînă la urmă, încă există loc pentru ştiinţele umane, în ciuda faptului că aceia care ne garantează libertatea şi democraţia le dispreţuiesc.

Catedrele de literatură din învăţămîntul superior fac aşadar parte din aparatul ideologic al statului modern capitalist. Nu sînt aparate perfect demne de încredere, din moment ce, pe de-o parte, ştiinţele umane conţin multe valori, semnificaţii şi tradiţii care contravin priorităţilor sociale ale acelui stat, care sînt bogate în tot felul de lucruri înţelepte şi experienţe care depăşesc cu mult puterea sa de pătrundere. Pe de altă parte, dacă ai lăsa mulţi tineri să nu facă altceva decît să citească şi să vorbească între ei timp de cîţiva ani, atunci ar fi posibil ca ei, avînd în vedere anumite circumstanţe istorice mai generale, nu numai să înceapă să-şi pună întrebări în privinţa valorilor ce le sînt transmise, ci şi în privinţa autorităţii prin care le sînt transmise. Fireşte că nu e nimic rău ca studenţii să-şi pună întrebări în ceea ce priveşte valorile ce le sînt transmise : faptul că trebuie să facă acest lucru este parte integrantă a însăşi semnificaţiei educaţiei universitare. Gîndirea independentă, dezacordul critic şi dialectica raţională se află printre componentele unei educaţii umaniste ; nimeni, aşa cum am comentat mai devreme, nu va cere ca eseul dumneavoastră despre Chaucer sau Baudelaire să ajungă la nişte concluzii prestabilite. Tot ceea ce vi se cere este să stăpîniţi un anumit limbaj în mod acceptabil. A fi certificat de către stat drept specialist în studii literare este o problemă ce ţine de capacitatea de a vorbi şi a scrie în anumite moduri. Aceasta este ceea ce se învaţă, se examinează şi se certifică, nu ceea ce tu personal gîndeşti sau crezi, deşi ceea ce poate fi gîndit se va supune, fireşte, constrîngerilor limbajului. Poţi gîndi sau crede ceea ce doreşti, atîta vreme cît poţi folosi acest limbaj specific. Nimănui nu îi pasă neapărat de ceea ce spui tu, de ce fel de poziţie extremistă, radicală sau moderată adopţi, cu condiţia ca ea să fie compatibilă şi să poată fi articulată în interiorul unei anumite forme de discurs. Doar că unele semnificaţii şi poziţii nu vor putea fi articulate cu ajutorul ei. Cu alte cuvinte,

studiile literare ţin de semnificant, nu de semnificat. Cei angajaţi să te înveţe această formă de discurs îşi vor aminti dacă o puteai folosi sau nu ca un expert multă vreme după ce vor fi uitat ceea ce spuneai.

Teoreticienii literari, criticii şi profesorii nu sînt aşadar atît furnizori ai doctrinei, cît custozi ai unui discurs. Misiunea lor este aceea de a păstra acest discurs, de a-l rafina şi a-l elabora dacă este necesar, de a-l apăra în faţa altor forme de discurs, de a-i iniţia pe nou-veniţi şi de a hotărî dacă îl stăpînesc sau nu pe deplin. Discursul însuşi nu are un semnificat bine definit, ceea ce nu înseamnă însă că nu conţine presupoziţii : este mai curînd o reţea de semnificanţi, care pot acoperi un întreg cîmp de semnificaţii, obiecte şi practici. Anumite opere sînt alese pentru că ilustrează mai bine acest discurs decît altele, iar aceste opere constituie ceea ce este cunoscut drept literatură sau „canon literar". Faptul că acest canon este, de obicei, privit ca fiind destul de fix, ba uneori chiar etern şi imuabil, este, dintr-un anumit punct de vedere, o ironie, întrucît, din moment ce discursul criticii literare nu are un semnificat determinat, el poate, dacă vrea, să îşi îndrepte mai mult sau mai puţin atenţia asupra oricărui fel de operă. Unii dintre cei mai aprigi apărători ai canonului au demonstrat din cînd în cînd cum poate fi făcut discursul să opereze şi în cazul scrierilor „non-literare". Acesta este, într-adevăr, şi neajunsul criticii literare, faptul că îşi defineşte un obiect specific – literatura – în timp ce ea există ca un ansamblu de tehnici discursive care nu au nici un motiv să se oprească neapărat asupra acelui obiect. Dacă n-ai ce face la o petrecere, poţi oricînd să încerci să îi faci o analiză de critică literară, să vorbeşti despre stilurile şi genurile sale, să îi distingi nuanţele semnificative sau să dai o formă sistemelor ei de semne. Un astfel de „text" se poate dovedi la fel de fertil ca o operă canonică, iar disecţiile lui critice la fel de ingenioase precum cele ale lui Shakespeare. Aşadar critica literară fie recunoaşte că se poate ocupa la fel de bine de petreceri cum se ocupă de Shakespeare, caz în care se află în pericolul de a-şi pierde identitatea, împreună cu obiectul, fie admite că petrecerile pot fi interesant analizate, numai să fie denumite diferit : etnometodologie sau poate fenomenologie hermeneutică. Preocuparea sa o reprezintă literatura, întrucît aceasta e mai valoroasă şi mai plină de satisfacţii decît oricare alt text asupra căruia discursul critic ar putea funcţiona.

Dezavantajul acestei aserţiuni este că pur şi simplu e neadevărată : multe filme şi opere filosofice sînt net mai valoroase decît o mare parte din ceea ce este inclus în „canonul literar”. Aceasta nu înseamnă că sînt valoroase în moduri diferite : ele pot reprezenta obiecte valoroase în accepţia dată de critică termenului. Excluderea lor din ceea ce se studiază nu se datorează imposibilităţii de a le „supune” discursului : este o chestiune ce ţine de autoritatea arbitrară a instituţiei literare.

Un alt motiv pentru care critica literară nu îşi poate justifica autolimitarea la anumite opere printr-un apel la „valoarea” lor este faptul că ea face parte dintr-o instituţie literară, ce investeşte aceste opere cu valoare de la bun început. Nu numai petrecerile trebuie *transformate* în obiecte literare valoroase, prin tratarea lor într-un mod specific, ci şi Shakespeare. Shakespeare nu era marea literatură care stătea convenabil la îndemînă, pe care, din fericire, instituţia literară a descoperit-o : el este marea literatură pentru că instituţia îl constituie ca atare. Aceasta nu înseamnă că nu este „cu adevărat” marea literatură – că este vorba doar despre ceea ce oamenii cred despre el –, pentru că nu există literatură care să fie „cu adevărat” mare sau orice altceva „cu adevărat”, independent de felul în care acea operă este tratată în interiorul unor forme specifice de viaţă socială şi instituţională. Există un număr indefinit de modalităţi în care îl putem analiza pe Shakespeare, dar nu toate pot fi considerate ca aparţinînd criticii literare. Poate că Shakespeare însuşi, prietenii săi şi actorii nu vorbeau despre piesele sale în moduri pe care le-am putea considera ca aparţinînd criticii literare. Poate că nici unele dintre cele mai interesante aserţiuni ce ar putea fi făcute despre teatrul shakespearian nu ar trece drept critică literară. Critica literară selectează, prelucrează, corectează şi rescrie textele în concordanţă cu anumite norme instituţionalizate ale „literarului” – norme care sînt în orice moment discutabile şi întotdeauna variabile din punct de vedere istoric. Căci, deşi am spus că discursul critic nu are un semnificat determinat, există, fără îndoială, multe moduri de a vorbi despre literatură pe care acesta le exclude, precum şi multe mişcări şi strategii discursive pe care le descalifică drept invalide, ilicite, non-critice, absurde. Aparenta sa generozitate la nivelul semnificatului este egalată numai de intoleranţa sa sectantă la nivelul semnificantului. Aşa-zisele dialecte regionale ale discursului sînt recunoscute şi

uneori tolerate, dar nu trebuie să pară că vorbeşti o cu totul altă limbă. A proceda astfel înseamnă a recunoaşte în cel mai pătrunzător mod că discursul critic înseamnă putere. A te situa de partea discursului însuşi înseamnă a fi orb în faţa acestei puteri, căci oare ce este mai firesc şi mai non-dominant decît a vorbi propria limbă?

Puterea discursului critic se verifică la mai multe niveluri. Este puterea de „ordonare" a limbajului - de a determina faptul că anumite aserţiuni trebuie eliminate pentru că nu se conformează cu ceea ce este acceptabil de spus. Este puterea de ordonare a operelor înseşi, clasificîndu-le în „literare" şi „non-literare", etern „mari" şi efemer populare. Este puterea autorităţii vizavi de alţii - relaţiile de putere dintre cei care definesc şi păstrează discursul şi cei care sînt admişi selectiv să participe la el. Este puterea de a-i legitima şi nelegitima pe cei despre care se consideră că stăpînesc mai bine sau mai prost discursul. În cele din urmă, este o chestiune ce ţine de relaţiile de putere dintre instituţia academic-literară, unde se petrec toate acestea, şi interesele de putere dominante ale societăţii în ansamblu, ale cărei nevoi ideologice vor fi satisfăcute de şi al cărei personal va fi reprodus prin conservarea şi extinderea controlată a discursului în cauză.

Am arătat că extinderea teoretic nelimitată a discursului critic, faptul că este doar arbitrar restrîns la „literatură", este sau ar trebui să fie o sursă de nelinişte pentru custozii canonului. Obiectele criticii, la fel ca acelea ale înclinaţiilor freudiene, sînt, dintr-un anumit punct de vedere, fortuite şi înlocuibile. În mod ironic, critica a conştientizat acest lucru de-abia cînd, simţind că umanismul său liberal îşi pierde puterea, s-a îndreptat pentru ajutor spre metode critice mai ambiţioase ori mai riguroase. Ea a crezut că, dacă adaugă un strop judicios de analiză istorică aici sau dacă înghite o doză de structuralism care nu dă dependenţă dincolo, ar putea exploata aceste abordări altfel străine ei, pentru a-şi prelungi propriul capital spiritual pe cale de dispariţie. Cu toate acestea, situaţia s-a răsturnat acum. Căci nu te poţi angaja într-o analiză istorică a literaturii fără să recunoşti faptul că literatura însăşi este o invenţie istorică de dată recentă; nu poţi opera cu instrumente structuraliste asupra *Paradisului pierdut* fără să recunoşti că exact aceleaşi instrumente pot fi folosite şi pentru *Daily Mirror*. Critica se poate susţine astfel

numai cu riscul de a-şi pierde obiectul definitoriu ; are alternativa de neinvidiat de a-l sugruma şi sufoca. Dacă teoria literară îşi împinge prea departe propriile implicaţii, atunci îşi demonstrează singură inexistenţa.

Aş sugera că acesta este cel mai bun lucru pe care ea îl poate face. Mişcarea logică finală, într-un proces care a început prin a recunoaşte că literatura este o iluzie, este de a recunoaşte că şi teoria literară este tot o iluzie. Nu e o iluzie în sensul că am inventat diferitele persoane despre care am vorbit în această carte : Northorp Frye a existat în realitate, la fel şi F.R. Leavis. Este o iluzie, înainte de toate, în sensul că teoria literară, aşa cum am încercat să arăt, nu este mai mult decît o ramură a ideologiei sociale, complet lipsită de orice unitate şi identitate care să o distingă de filosofie, lingvistică, psihologie, gîndire culturală şi sociologică ; iar, în al doilea rînd, în sensul că singura speranţă pe care o are de a se distinge - agăţarea de un obiect numit „literatură" - este prost plasată. Trebuie să conchidem aşadar că această carte este mai puţin o introducere şi mai mult un necrolog şi că am sfîrşit prin a îngropa obiectul pe care căutasem să îl aducem la lumină.

Cu alte cuvinte, intenţia mea nu este de a contracara teoriile literare pe care le-am analizat critic în această carte cu o teorie proprie, care să se pretindă a fi mai acceptabilă politic. Cititorul care a rămas în aşteptarea unei teorii marxiste nu a citit, în mod evident, această carte cu atenţia cuvenită. Există, într-adevăr, teorii marxiste şi feministe ale literaturii care, în opinia mea, sînt mai valoroase decît toate teoriile discutate aici şi pe care cititorul le poate găsi consultînd bibliografia. Dar nu tocmai aceasta este ideea. Ideea este dacă putem vorbi despre o „teorie literară" fără a perpetua iluzia că literatura există ca un obiect de cunoaştere distinct şi bine delimitat sau dacă nu ar fi de preferat să tragem concluziile practice ale faptului că teoria literară se poate ocupa la fel de bine de Bob Dylan, cît şi de John Milton. Părerea mea este că e mai util să vedem „literatura" drept un nume dat de oameni din cînd în cînd, din diverse motive, anumitor tipuri de scriitură, în interiorul unui întreg cîmp pe care Michel Foucault îl numeşte „practici discursive", iar dacă trebuie să existe un obiect de studiu, atunci el trebuie să fie acest întreg cîmp de practici, şi nu doar acelea uneori obscur etichetate drept „literatură". Opun ansamblului de teorii din această

carte nu o teorie *literară*, ci un tip diferit de discurs – fie că îl numim „cultură”, „practici semnificante” sau altfel nu are importanţă –, care ar include obiectele („literatura”) de care se ocupă aceste teorii, însă care le-ar transforma prin situarea lor într-un context mai larg.

Dar oare aceasta nu va extinde graniţele teoriei literare pînă într-acolo încît orice fel de specificitate se va pierde? Oare o „teorie a discursului” nu se va confrunta cu aceleaşi probleme ale metodologiei şi obiectului de studiu pe care le-am întîlnit şi în cazul studiilor literare? Pînă la urmă, există un număr infinit de discursuri şi un număr infinit de moduri în care să le studiem. Specificitatea studiului la care mă gîndesc ar consta în preocuparea sa pentru tipurile de *efecte* pe care le produc discursurile şi pentru felul în care le produc. A citi o carte de zoologie pentru a afla mai multe despre girafe face parte din studiul zoologiei, dar a o citi pentru a vedea cum este structurat şi organizat discursul şi a analiza ce fel de efecte produc aceste forme şi procedee asupra unor anumiţi cititori în situaţii reale este un proiect total diferit. Este, de fapt, poate cea mai veche formă de „critică literară”, cunoscută sub numele de retorică. Retorica, forma de analiză critică transmisă din societatea antică pînă în secolul al XVIII-lea, studiază felul în care sînt construite discursurile pentru a obţine anumite efecte. Nu conta dacă obiectele sale erau vorbirea sau scrisul, poezia sau filosofia, ficţiunea sau istoriografia: orizontul său nu era cu nimic mai prejos decît cîmpul practicilor discursive în ansamblul societăţii, iar interesul său specific era în înţelegerea acestor practici ca forme de putere şi de performare. Aceasta nu înseamnă că nu ţinea cont de valoarea de adevăr a discursurilor în cauză, din moment ce ea s-ar fi putut adesea dovedi că este de o relevanţă crucială pentru tipurile de efecte produse asupra cititorilor şi ascultătorilor. În perioada sa de glorie, retorica nu a fost nici un „umanism”, preocupat intuitiv de percepţia oamenilor asupra limbajului, nici un „formalism”, preocupat numai de analizarea procedeelor lingvistice. Ea analizează astfel de procedee din perspectiva realizării lor concrete – existau modalităţi de pledare, convingere, incitare şi aşa mai departe – şi a reacţiilor oamenilor la discurs, din punctul de vedere al structurilor lingvistice şi al situaţiilor reale în care funcţionează. Înţelegea vorbitul şi scrisul nu ca pe simple obiecte textuale, menite să fie contemplate estetic

sau etern deconstruite, ci drept forme de *activitate* inseparabile de relaţiile sociale mai cuprinzătoare dintre scriitori şi cititori, oratori şi auditoriu şi la fel de neinteligibile în afara scopurilor şi condiţiilor sociale în care sînt încastrate[1].

Aşadar, la fel ca toate poziţiile radicale, a mea este una profund tradiţionalistă. Aş vrea să rechem critica literară din anumite căi de gîndire aflate în trend, ultramoderne de care a fost sedusă – „literatura" ca obiect privilegiat în mod special, „esteticul" ca separabil de determinanţii sociali şi aşa mai departe – şi să o readuc pe anticele căi pe care le-a abandonat. Deşi argumentaţia mea pare astfel reacţionară, nu vreau să spun că ar trebui să resuscităm întregul ansamblu de termeni retorici antici şi să îi punem în locul limbajului critic modern. Nu avem nevoie de acest lucru, din moment ce există suficiente concepte în componenţa teoriilor literare analizate în această carte care să ne permită măcar să avem un punct de plecare. Retorica sau teoria discursului împărtăşeşte cu formalismul, structuralismul şi semiotica un interes pentru procedeele formale ale limbajului, dar, asemenea teoriei receptării, se ocupă şi de felul în care aceste procedee sînt în mod real eficiente în momentul „consumării" ; atenţia acordată discursului ca formă de putere şi dorinţă are multe de învăţat de la teoria deconstructivistă şi psihanalitică, iar credinţa sa că discursul poate fi o chestiune transformatoare din punct de vedere uman are multe în comun cu umanismul liberal. Faptul că „teoria literară" este o iluzie nu înseamnă că nu putem recupera din ea multe concepte valoroase pentru o practică discursivă total diferită.

A existat, desigur, un motiv pentru care retorica se ocupa de analiza discursurilor. Nu le analiza pentru simplul motiv că existau, aşa cum majoritatea formelor actuale de critică literară nu analizează literatura numai de dragul ei. Retorica dorea să găsească cele mai eficiente metode de pledare, convingere şi dezbatere, iar retorii studiau astfel de procedee în limbajul altora pentru a le folosi mai productiv într-al lor. Aşa cum am spune astăzi, era o activitate atît „creativă", cît şi „critică" : termenul *retorică* acoperă practica discursului real şi ştiinţa acesteia deopotrivă. De asemenea, trebuie să existe un motiv pentru care să considerăm că merită să dezvoltăm o formă de studiu care să analizeze diferitele sisteme de semne şi

practicile semnificante ale societăţii noastre, de la *Moby Dick* pînă la show-ul păpuşilor Muppet, de la Dryden şi Jean-Luc Godard pînă la reprezentarea femeilor în reclame şi tehnicile retorice din rapoartele guvernamentale. Orice teorie şi cunoaştere, aşa cum am susţinut anterior, este „interesată", în sensul că ne putem întreba oricînd, de la bun început, de ce ar trebui să ne ocupăm de ea. Un punct slab evident al majorităţii criticii formaliste şi structuraliste constă în faptul că nu poate răspunde la această întrebare. Structuralistul se ocupă de analizarea sistemelor de semne chiar pentru că ele există pur şi simplu sau, dacă acest lucru pare lipsit de logică, se aruncă într-o explicare raţională - studierea modurilor noastre de înţelegere va adînci conştiinţa noastră critică de sine - care nu este cu mult diferită de nivelul standard al umaniştilor liberali. Puterea argumentaţiei umanist liberale, prin opoziţie, constă în faptul că poate spune de ce merită să te ocupi de literatură. Răspunsul său, aşa cum am văzut, este în linii mari acela că te face un om mai bun. Acesta este şi punctul slab al argumentaţiei umanist liberale.

Totuşi, reacţia umanist liberală nu este lipsită de putere, întrucît ea crede că literatura are o putere transformatoare. Este lipsită de putere pentru că, de obicei, supraestimează extrem această putere transformatoare, o analizează izolat de orice context social determinant şi poate formula însemnătatea ei numai într-un limbaj foarte sărac şi abstract. Este un limbaj care nu ţine cont, în general, de faptul că a trăi în societatea occidentală de la sfîrşitul secolului al XX-lea înseamnă a fi legat şi, într-un fel, responsabil de acele condiţii politice pe care le-am schiţat în deschiderea acestei „Concluzii". Umanismul liberal este o ideologie morală suburbană, restrînsă, în practică, la chestiuni în mare măsură interpersonale. Este mai ferm în ceea ce priveşte adulterul decît armele, iar nepreţuita sa preocupare pentru libertate, democraţie şi drepturile individului pur şi simplu nu este îndeajuns de concretă. De exemplu, viziunea sa asupra democraţiei este cea abstractă a urnei de votare, şi nu cea a unei democraţii specifice, vii şi practice, care ar putea avea şi o oarecare legătură cu Ministerul Afacerilor Externe şi cu Standard Oil. Viziunea sa asupra libertăţii individuale este la fel de abstractă: libertatea oricărui individ este mutilată şi parazitară, atîta vreme cît depinde de munca zadarnică şi opresiunea activă a celorlalţi. Literatura poate

să protesteze sau nu faţă de aceste condiţii, dar ea este posibilă de la bun început datorită lor. După cum a spus criticul german Walter Benjamin, „nu există vreun document cultural care să nu fie în acelaşi timp şi o dovadă de barbarie”[2]. Socialiştii sînt cei care doresc să fructifice aplicaţiile complete, concrete şi practice ale noţiunilor abstracte de *libertate* şi *democraţie* la care subscrie umanismul liberal, crezîndu-le pe cuvînt atunci cînd atrag atenţia asupra „specificului viu”. Acesta este motivul pentru care mulţi socialişti occidentali sînt neliniştiţi în ceea ce priveşte poziţia umaniştilor liberali faţă de tiraniile din Europa de Est, simţind că aceste poziţii pur şi simplu nu merg îndeajuns de departe : ceea ce ar fi necesar pentru a răsturna aceste tiranii nu ar fi încă nişte vorbe goale, ci o revoluţie muncitorească împotriva statului.

Aşadar a fi un „om mai bun” trebuie să fie ceva concret şi practic – adică ceva care să se ocupe de situaţia politică a oamenilor în ansamblu –, şi nu ceva sărăcăcios la nivel abstract, preocupat numai de relaţiile interpersonale imediate care pot fi extrase din acest întreg concret. Trebuie să fie o chestiune de argumentaţie politică, nu doar „morală” ; trebuie să fie o argumentaţie morală *autentică*, una care înţelege relaţia dintre calităţile şi valorile individuale şi toate condiţiile concrete ale existenţei. Argumentaţia politică nu constituie o alternativă la preocupările morale, ci acele preocupări luate în serios, în totalitatea implicaţiilor lor. Dar umaniştii liberali au dreptate cînd afirmă că există un *rost* în studierea literaturii, iar acest rost nu este, în cele din urmă, unul literar. Ceea ce susţin ei, deşi această modalitate de exprimare le-ar zgîria puternic urechile, este că literatura are o *utilitate*. Puţine cuvinte sînt mai jignitoare pentru urechile literare decît *utilitate*, care evocă imaginea unor agrafe pentru hîrtie şi a unor uscătoare de păr. Opoziţia romanticilor faţă de ideologia utilitaristă a capitalismului a „utilizat” un cuvînt inutilizabil : pentru esteţi, măreţia artei constă în desăvîrşita ei inutilitate. Şi totuşi, puţini dintre noi am mai fi pregătiţi să subscriem astăzi la *aceasta* : fiecare interpretare a unei opere este, fără îndoială, dintr-un punct de vedere, o utilizare a sa. S-ar putea să nu utilizăm *Moby Dick* pentru a învăţa cum să vînăm o balenă, dar, chiar şi aşa, tot am putea „obţine ceva de pe urma ei”. Orice teorie literară presupune o anumită utilizare a literaturii, chiar dacă ceea ce obţii

de pe urma ei este desăvîrşita ei inutilitate. Critica umanist-liberală nu greşeşte utilizînd literatura, ci greşeşte amăgindu-se că nu o face. O utilizează pentru a promova anumite valori morale care, aşa cum am încercat să arăt, sînt, de fapt, inseparabile de unele ideologice şi care, în final, presupun o anumită formă de politică. Aceasta nu înseamnă că citeşte textele „dezinteresat" şi apoi pune ceea ce a citit în slujba valorilor sale : valorile sînt cele care guvernează însuşi procesul real al lecturii, determinînd ceea ce înţelege critica din opera pe care o studiază. Nu am de gînd să pledez aşadar pentru o „critică politică", una care să citească textele literare în lumina anumitor valori, care sînt înrudite cu acţiunile şi credinţele politice ; toată critica procedează astfel. Ideea că există forme „apolitice" de critică este doar un mit, care promovează cu atît mai eficient anumite utilizări politice ale literaturii. Diferenţa dintre o critică „politică" şi una „apolitică" este exact diferenţa dintre un prim-ministru şi un monarh : cel din urmă susţine anumite finalităţi politice pretinzînd că nu o face, iar cel dintîi o spune pe şleau. Întotdeauna este mai bine să fii sincer în astfel de situaţii. Diferenţa dintre un critic tradiţionalist, care vorbeşte despre „haosul experienţei" la Conrad şi Woolf, şi unul feminist, care studiază imaginile relevante pentru distincţia de gen din operele acestor scriitori, nu este diferenţa dintre critica apolitică şi cea politică. Este diferenţa dintre mai multe forme de politică – dintre aceia care subscriu la doctrina conform căreia istoria, societatea şi realitatea umană în ansamblu sînt fragmentare, arbitrare şi lipsite de sens şi aceia care au alte interese, care implică viziuni alternative asupra felului în care este lumea. Nu putem da sub nici o formă un răspuns definitiv problemei privind care politică este preferabilă din perspectiva criticii literare. Despre politică se poate doar dezbate. Nu este vorba despre dezbaterea problemei dacă „literatura" ar trebui sau nu să fie înrudită cu „istoria" : este vorba despre mai multe interpretări ale istoriei înseşi.

Criticul feminist nu studiază reprezentările de gen doar pentru că ar crede că astfel îşi va promova finalităţile ei politice. El crede, de asemenea, că genul şi sexualitatea sînt teme centrale în literatură şi în alte tipuri de discurs şi că orice abordare critică din care acestea sînt suprimate are mari lipsuri. Similar, criticul socialist nu înţelege literatura din perspectiva ideologiei sau a luptei de clasă numai

pentru că acestea sînt interesele lui politice, proiectate arbitrar asupra operelor literare. Acesta va susţine că astfel de chestiuni reprezintă însăşi esenţa istoriei, iar în măsura în care literatura este un fenomen istoric, ele sînt şi esenţa literaturii. Ar fi ciudat ca cei doi critici - feminist şi socialist - să considere că analizarea problemelor de gen sau de clasă este o chestiune de interes strict academic - o chestiune de obţinere a unei viziuni mai complexe, mai satisfăcătoare asupra literaturii. Dar oare de ce să merite să facem aceasta? Criticii umanişti liberali nu caută numai o viziune mai complexă asupra literaturii : ei doresc să o analizeze în moduri care să ne adîncească, să ne îmbogăţească şi să ne prelungească viaţa. Criticii socialişti şi feminişti gîndesc la fel cu ei, în această privinţă, doar că doresc să sublinieze faptul că o astfel de adîncire şi de îmbogăţire impun transformarea unei societăţi despărţite de clasă şi gen. Şi-ar dori ca umanistul liberal să ducă pînă la capăt implicaţiile poziţiei sale. Dacă umanistul liberal refuză, atunci devine o dispută politică, nu una privind problema „utilizării" şi nu una a literaturii.

Am susţinut mai devreme că orice încercare de a defini studiul literaturii fie din perspectiva metodei, fie a obiectului este sortită eşecului. Dar acum am început să vorbim despre o altă modalitate de a înţelege ce anume deosebeşte un discurs de un altul, una care nu este nici ontologică, nici metodologică, ci *strategică*. Aceasta înseamnă că nu vom porni de la întrebarea *care* este obiectul sau *cum* ar trebui să îl abordăm, ci *de ce* vrem să ne ocupăm de el de la bun început. Răspunsul umanist liberal la această întrebare este, aşa cum am sugerat, perfect logic şi, în acelaşi timp, total inutil. Haideţi să concretizăm puţin discuţia, întrebîndu-ne cum anume reinventarea retoricii pe care am propus-o (deşi la fel de bine ar putea fi numită „teorie discursivă", „studii culturale" sau cum doriţi) ne-ar putea ajuta să devenim mai buni. Discursurile, sistemele de semne şi practicile semnificante de tot felul, de la film şi televiziune la ficţiune şi limbajul ştiinţelor naturale, produc efecte, modelează forme ale conştientului şi ale inconştientului care sînt intim legate de păstrarea sau transformarea sistemelor noastre de putere existente. Sînt astfel intim legate de ceea ce înseamnă să fii om. Într-adevăr, „ideologia" poate fi privită ca indicînd numai această legătură - relaţia sau nexul dintre discurs şi putere. Odată ce vom fi înţeles acest lucru, atunci

aspectele ce ţin de teorie şi metodă pot apărea într-o nouă lumină. Nu este vorba despre a pleca de la anumite probleme teoretice ori metodologice, ci despre a porni de la ceea ce dorim să *facem* şi abia apoi să hotărîm care metode şi teorii ne pot ajuta să atingem aceste scopuri. A te hotărî în privinţa strategiei nu predetermină care metode şi obiecte de studiu sînt cele mai valoroase. În ceea ce priveşte obiectul de studiu, lucrul pe care te hotărăşti să îl cercetezi depinde, în bună măsură, de situaţia practică. S-ar putea să ni se pară că cel mai bine este să analizăm Proust şi *Regele Lear*, programele TV destinate copiilor, romanele populare de dragoste sau filmele de avangardă. Un critic radical se arată destul de liberal în aceste chestiuni : el respinge dogmatismul care susţine că Proust este întotdeauna mai demn de cercetat decît reclamele TV. Totul depinde de ceea ce vrei să faci şi în ce situaţie. Criticii radicali se dovedesc lipsiţi de prejudecăţi şi în chestiuni de teorie şi metodă : ei au tendinţa de a fi pluralişti în această privinţă. Orice metodă sau teorie care contribuie la atingerea scopului strategic al emancipării umane, la producerea unor „oameni mai buni" prin transformările socialiste ale societăţii este acceptabilă. Structuralismul, semiotica, psihanaliza, deconstrucţia, teoria receptării şi aşa mai departe – toate aceste abordări, precum şi altele au intuiţiile lor preţioase ce ar putea fi utilizate. Totuşi, nu toate teoriile literare vor putea fi puse în slujba scopurilor strategice în cauză : există mai multe astfel de teorii prezentate în această carte, pe care e puţin probabil să le putem utiliza. Aşadar ceea ce alegi şi respingi teoretic depinde de ceea ce încerci concret să faci. Acesta a fost mereu cazul criticii literare : numai că adesea refuză cu obstinaţie să o recunoască. În orice studiu academic alegem obiectele şi metodele de analiză pe care le considerăm cele mai importante, iar evaluarea importanţei lor este guvernată de scheme de interes adînc înrădăcinate în formele noastre practice de viaţă socială. Criticii radicali nu se comportă diferit în această privinţă, doar că ei au un set de priorităţi sociale, pe care majoritatea oamenilor de astăzi tind să le dezaprobe. Acesta este motivul pentru care sînt eliminate, în general, ca fiind „ideologice", pentru că „ideologia" este întotdeauna o modalitate de a descrie interesele altora, nu şi pe cele proprii.

În orice caz, nici o teorie sau metodă nu poate avea un singur uz strategic. Ele pot fi mobilizate într-o serie întreagă de strategii

diferite pentru o serie întreagă de scopuri. Dar nu toate metodele vor putea fi la fel de uşor puse în slujba anumitor scopuri. Dacă o singură metodă sau teorie este suficientă este o chestiune care se află în final, nu una care se cunoaşte de la început. Unul dintre motivele pentru care nu am încheiat această carte cu o expunere a unei teorii literare socialiste sau feministe constă în faptul că eu consider că o astfel de mişcare l-ar fi putut încuraja pe cititor să facă ceea ce filosofii ar numi o „eroare categorială". Ar putea să-i inducă pe oameni în eroare, făcîndu-i să creadă că această „critică politică" este o altă abordare a criticii dintre cele discutate, diferită prin presupoziţiile sale, dar, în esenţă, fiind acelaşi lucru. Din moment ce am clarificat faptul că eu consider că orice critică este, într-un fel, politică, iar din moment ce oamenii tind să numească „politică" acea critică a cărei politică o contrazice pe a lor, acest lucru nu poate fi adevărat. Critica socialistă şi feministă se ocupă, desigur, cu dezvoltarea unor teorii şi metode adecvate scopurilor lor : se ocupă de problema relaţiei dintre scris şi sexualitate sau dintre text şi ideologie, spre deosebire de alte teorii. Ei vor dori să pretindă şi că aceste teorii sînt mai explicative decît altele, căci, dacă nu ar fi fost, nu ar avea nici un rost să le avanseze drept teorii. Însă ar fi o greşeală să credem că specificitatea acestor forme de critică ar consta în oferirea unor teorii sau metode alternative. Aceste forme de critică se disting de altele prin faptul că îşi definesc obiectul analizei diferit, au valori, credinţe şi scopuri diferite, oferind astfel tipuri diferite de strategie pentru atingerea acestor scopuri.

Spun „scopuri" pentru că nu trebuie să se creadă că această formă de critică are unul singur. Există multe scopuri de atins, precum şi multe modalităţi de a le atinge. În unele situaţii, cea mai eficientă metodă ar putea fi studierea felului în care sistemele semnificante ale unui text „literar" produc anumite efecte ideologice ; sau am putea face acelaşi lucru cu un film hollywoodian. Astfel de proiecte s-ar putea dovedi deosebit de importante în a-i iniţia pe copii în studiile culturale ; dar la fel de importantă s-ar putea dovedi utilizarea literaturii pentru a trezi în ei conştiinţa potenţialului lingvistic ce le-a fost refuzat de condiţiile lor sociale. Există uzuri „utopice" ale literaturii de acest fel, precum şi o bogată tradiţie a unei astfel de gîndiri utopice, care nu ar trebui lăsată nepăsător

deoparte ca fiind „idealistă". Plăcerea activă trezită de artefactele culturale nu ar trebui totuşi exilată în şcoala primară, lăsînd elevilor mai mari chinuitoarea problemă a analizei. Plăcerea, delectarea, efectele potenţial transformatoare ale discursului constituie un subiect la fel de „adecvat" pentru studiul „superior" cum este introducerea broşurilor puritane în formaţiile discursive ale secolului al XVII-lea. În alte contexte, ceea ce s-ar putea dovedi mai util nu ar fi critica sau delectarea cu discursul altora, ci producerea propriului discurs. Aici, la fel ca în cazul tradiţiei retorice, studierea a ceea ce au făcut alţii ar putea fi de folos. Ai putea dori să îţi pui în scenă propriile practici semnificante pentru a îmbogăţi, combate, modifica sau transforma efectele produse de practicile altora.

În cadrul acestei activităţi variate, studiul a ceea ce este numit în mod curent „literatură" îşi va avea locul său. Dar nu trebuie să considerăm drept o presupoziţie *apriorică* faptul că ceea ce este numit în mod curent „literatură" va fi oricînd şi oriunde cel mai important centru al atenţiei. Un astfel de dogmatism nu îşi are locul în cîmpul studiului cultural. Nici aceste texte numite acum „literatură" nu vor mai fi percepute şi definite aşa cum sînt acum, odată ce vor fi fost întoarse la mai cuprinzătoarele şi profundele formaţii discursive din care fac parte. Ele vor fi inevitabil „rescrise", reciclate, utilizate în scopuri diferite, introduse în diferite relaţii şi practici. Fireşte că întotdeauna au fost astfel, dar unul dintre efectele cuvîntului *literatură* este că ne va împiedica să recunoaştem acest lucru.

O astfel de strategie are, evident, implicaţii instituţionale cu bătaie lungă. Ar însemna, de exemplu, că toate catedrele de literatură, aşa cum le cunoaştem din învăţămîntul superior, ar înceta să existe. Întrucât Guvernul, în momentul în care scriu aceste rînduri, pare să ajungă la această finalitate mai rapid şi mai eficient decît aş putea eu, este necesar să adaug că prima prioritate politică a acelora care pun la îndoială implicaţiile ideologice ale unor astfel de organizări departamentale este de a le apăra necondiţionat în faţa atacurilor Guvernului. Dar această prioritate nu poate însemna refuzul de a ne gîndi cum am putea să organizăm studiile literare pe termen lung. Efectele ideologice ale unor astfel de catedre constau nu numai în valorile specifice pe care le răspîndesc, ci şi în dislocarea implicită şi concretă a „literaturii" din rîndul altor practici culturale şi sociale.

Dificila admitere a acestor practici pe post de „background" literar nu trebuie să ne jeneze: „backgroundul", cu staticele şi îndepărtatele sale conotaţii, vorbeşte singur despre sine. Indiferent ce va înlocui pe termen lung aceste catedre – iar propunerea este una modestă, căci astfel de experimente sînt deja în curs de desfăşurare în anumite zone ale învăţămîntului superior –, va aşeza educaţia în centrul diferitelor teorii şi metode de analiză culturală. Faptul că o atare educaţie nu este oferită în mod curent de multe dintre catedrele de literatură existente sau este oferită „opţional" ori marginal este una dintre caracteristicile lor cele mai revoltătoare şi mai absurde. (Poate că o altă caracteristică la fel de revoltătoare şi de absurdă este risipa uriaşă de energie care li se cere majorităţii studenţilor absolvenţi să o investească în teme de cercetare obscure şi adesea nelegitime, spre a produce disertaţii care sînt adesea nimic altceva decît exerciţii academice sterile şi pe care nimeni nu le va mai citi vreodată.) Amatorismul monden care priveşte critica drept un fel de al şaselea simţ spontan nu numai că i-a aruncat pe mulţi dintre studenţi într-o confuzie uşor de înţeles timp de multe decenii, dar serveşte la consolidarea autorităţii celor aflaţi la putere. Dacă, într-adevăr, critica nu este nimic mai mult decît o abilitate, precum fluieratul şi fredonatul mai multor melodii simultan, atunci este, în acelaşi timp, suficient de rară încît să fie încredinţată în mîinile unei elite şi destul de „obişnuită" încît să nu necesite vreo imperioasă justificare teoretică. Exact aceeaşi mişcare de împresurare se află la baza filosofiei engleze a „limbajului comun". Dar răspunsul nu este înlocuirea acestui amatorism dezordonat cu o intenţie de profesionalism bine spilcuit spre a se justifica în faţa dezgustatului plătitor de impozite. Un astfel de profesionalism, aşa cum am văzut, este la rîndul său lipsit de orice validare socială a activităţilor sale, din moment ce nu este în stare să spună de ce ar trebui să ne ocupăm de literatură, în afara faptului că trebuie pusă în ordine, textele aşezate în categoriile adecvate, iar apoi putem trece la biologia marină. Dacă rostul criticii nu este acela de a interpreta operele literare, ci de a stăpîni cu un aer dezinteresat sistemele de semne subiacente care le generează, ce-i rămîne de făcut criticii, odată ce va fi atins această măiestrie, lucru care nu îi va lua o viaţă, ci probabil numai cîţiva ani?

Prezenta criză din cîmpul studiilor literare este, la bază, o criză a definirii subiectului însuşi. Faptul că oferirea unei astfel de definiţii se va dovedi dificilă nu este, aşa cum sper să fi arătat în această carte, deloc surprinzător. Nimeni nu va fi concediat dintr-un post universitar pentru că a încercat o analiză semiotică a lui Edmund Spenser; e posibil să li se arate uşa ori să nu fie primiţi de la bun început dacă pun la îndoială faptul că „tradiţia" de la Spenser la Shakespeare şi Milton este cea mai bună sau unica modalitate de a segmenta discursul în cadrul unei programe de învăţămînt. Acesta este punctul în care canonul este scos în faţă, pentru a-i izgoni pe rebeli în afara arenei literare.

Aceia care lucrează în cîmpul practicilor culturale nu îşi pot confunda activitatea cu ceea ce este complet central. Bărbaţii şi femeile nu trăiesc numai din cultură, majoritatea lor au fost, de-a lungul istoriei, lipsiţi de şansa de a trăi numai din ea, iar puţinii care au norocul de a trăi acum din ea pot face astfel datorită muncii acelora care nu pot. Orice teorie culturală sau critică al cărei punct de plecare nu este acest unic fapt extrem de important şi pe care nu îl are în vedere în toate activităţile sale nu valorează, din punctul meu de vedere, prea mult. Nu există vreun document al culturii care să nu fie, în acelaşi timp, o dovadă de barbarie. Dar chiar şi în societăţi care, precum a noastră, după cum ne-a reamintit Marx, nu au timp pentru cultură, există momente şi locuri cînd, brusc, devine din nou relevantă, încărcată cu o semnificaţie ce o depăşeşte. Patru astfel de momente sînt evidente în lumea noastră. Cultura, în vieţile naţiunilor care luptă pentru obţinerea independenţei lor faţă de imperialism, are un înţeles destul de îndepărtat de paginile de cronică din ziarele de duminică. Imperialismul nu este doar exploatarea forţei de muncă ieftine, a materialelor neprelucrate şi a pieţelor profitabile, ci şi dezrădăcinarea limbilor şi a obiceiurilor – nu numai impunerea armatelor străine, ci şi a unor modalităţi străine de a trăi. Se manifestă nu numai în bilanţurile companiilor şi în bazele aeriene, ci poate fi identificat pînă în cele mai intime rădăcini ale vorbirii şi semnificaţiei. În astfel de situaţii, care nu sînt la mii de kilometri distanţă de noi, cultura este într-un mod atît de vital legată de identitatea comună, încît relaţionarea sa cu lupta politică nu mai trebuie demonstrată. A demonstra contrariul ar fi de neînţeles.

Cea de-a doua zonă în care acţiunea culturală şi politică au devenit extrem de unite este mişcarea femeilor. În natura politicii feministe ar trebui ca semnele şi imaginile, experienţa scrisă şi dramatizată să aibă o semnificaţie aparte. Discursul, sub toate formele sale, este o preocupare evidentă a feministelor, fie că e vorba despre locuri în care se poate regăsi opresiunea femeilor, fie locuri în care poate fi pusă sub semnul întrebării. În orice politică ce face din identitate şi relaţie o miză centrală, reînnoind atenţia acordată experienţei trăite şi discursului corpului, cultura nu trebuie să îşi justifice relevanţa politică. Una dintre realizările mişcării femeilor a fost, într-adevăr, să elibereze sintagme precum *experienţă trăită* şi *discursul corpului* de conotaţiile empiriste cu care o mare parte a teoriei literare le învestiseră. „Experienţă" nu trebuie să mai însemne astăzi un apel la îndepărtarea de sistemele de putere şi de relaţiile sociale în favoarea certitudinilor privilegiate ale spaţiului intim, căci feminismul nu face distincţie între aspectele ce ţin de subiectul uman şi aspectele luptei politice. Discursul corpului nu ţine de ganglionii lui Lawrence şi nici de suavele zone tăinuite ale întunericului, ci de o *politică* a corpului, o redescoperire a sociabilităţii sale printr-o conştiinţă a forţelor care îl controlează şi îl subordonează.

Cea de-a treia zonă în cauză este „industria culturală". În vreme ce criticii literari au cultivat sensibilitatea în minoritate, segmente extinse ale mass-media s-au străduit să o distrugă în majoritate ; şi totuşi, încă se crede că a-i studia, de exemplu, pe Gray şi pe Collins este inerent mai important decît a studia televiziunea sau presa de succes. Un astfel de proiect diferă de celelalte două schiţate mai sus prin caracterul său funciar defensiv : reprezintă mai curînd o reacţie critică la ideologia culturală a altcuiva decît aproprierea culturii în scopuri proprii. Şi totuşi, este un proiect vital care nu trebuie cedat în faţa unei mitologii de stînga sau de dreapta a mass-media, pe motiv că este monolitic invincibil. Ştim că oamenii nu cred chiar tot ceea ce văd şi aud ; dar trebuie să ştim, de asemenea, mult mai multe despre rolul pe care îl joacă aceste efecte în conştiinţa lor generală, deşi un atare studiu critic ar fi văzut, din punct de vedere politic, drept nimic altceva decît o operaţie de luare în posesie. Controlul democratic ale acestor aparate ideologice, alături de

alternativele lor populare, trebuie să ocupe un loc de frunte în agenda oricărui program socialist viitor[3].

Cea de-a patra şi ultimă zonă este aceea a puternic emergentei mişcări a scriitorilor clasei muncitoare. Reduşi la tăcere timp de generaţii, învăţaţi să privească literatura drept o activitate de coterie dincolo de puterea lor de înţelegere, muncitorii din Marea Britanie s-au organizat activ, de-a lungul ultimului deceniu, spre a-şi găsi propriile stiluri literare şi voci[4]. Mişcarea scriitorilor muncitori este aproape necunoscută în lumea academică şi nu a fost tocmai încurajată de organele culturale ale statului; dar este semnul unei rupturi semnificative de relaţiile dominante din producţia literară. Întreprinderile editoriale comunitare şi de cooperare sînt proiecte asociate, preocupate nu numai de o literatură legată de valori sociale alternative, ci şi de una care interoghează şi modifică relaţiile existente între scriitori, editori, cititori şi alţi muncitori literari. Faptul că astfel de acţiuni interoghează *definiţiile* dominante ale literaturii este motivul pentru care ele nu pot fi uşor încorporate de o instituţie literară, destul de bucuroasă să primească un roman precum *Fii şi îndrăgostiţi* şi, din cînd în cînd, un Robert Tressell.

Aceste zone nu constituie alternative la studierea lui Shakespeare sau a lui Proust. Dacă studiul acestor autori ar putea deveni la fel de plin de energie, perseverenţă şi entuziasm precum activităţile pe care tocmai le-am trecut în revistă, instituţia literară ar trebui să se bucure, nu să se plîngă. Dar este îndoielnic că aceasta se va întîmpla, din moment ce astfel de texte sînt ferecate ermetic în afara istoriei, supuse unui formalism critic steril, pios îngrădite cu adevăruri eterne şi utilizate în sprijinul unor prejudecăţi pe care orice student suficient de instruit le poate resimţi drept criticabile. Eliberarea lui Shakespeare şi a lui Proust de un astfel de control ar putea atrage foarte probabil după sine moartea literaturii, însă ar putea la fel de bine să însemne şi salvarea lor.

Voi încheia cu o alegorie. *Ştim* că leul este mai puternic decît îmblînzitorul de lei, iar aceasta o ştie şi îmblînzitorul. Problema este că leul nu o ştie. Nu este exclus ca moartea literaturii să-l ajute pe leu să se trezească.

Postfaţă

Această carte a fost scrisă în 1982, la cumpăna dintre două decenii foarte diferite. Cum nu a putut anticipa ce avea să urmeze, nici nu a putut înţelege cele deja întîmplate în teoria literară din perspectiva punctului în care ea avea să ajungă. Înţelegerea este întotdeauna, dintr-un anumit punct de vedere, retrospectivă, ceea ce este exact ce a vrut Hegel să spună cînd a observat că bufniţa Minervei nu zboară decît noaptea. Viaţa ulterioară a unui fenomen face parte din semnificaţia sa, dar această semnificaţie li se refuză celor care sînt contemporani cu el. Ştim mai multe despre Revoluţia Franceză decît ştia Robespierre, şi anume că a condus la o restauraţie a monarhiei. Dacă istoria merge înainte, cunoaşterea ei călătoreşte înapoi, astfel încît, scriind despre trecutul nostru recent, ne întîlnim mereu cu noi înşine, mergînd în sens contrar.

Anii '70 sau cel puţin prima lor jumătate au fost un deceniu de speranţă socială, de ostilitate politică şi de teorie rafinată. Această conjunctură nu a fost accidentală : teoria la un nivel înalt tinde să apară cînd practicile sociale sau intelectuale obişnuite au eşuat, au întîmpinat dificultăţi şi au urgentă nevoie să se regîndească pe ele însele. Într-adevăr, teoria este într-un fel nimic mai mult decît momentul în care acele practici sînt forţate pentru prima oară să se ia pe sine drept obiect al propriei cercetări. Aşadar, întotdeauna există ceva ineluctabil narcisist în ea, lucru pe care îl va putea confirma fără îndoială oricine a mai dat peste cîţiva teoreticieni literari. Apariţia teoriei se produce în momentul în care o practică începe să se întoarcă asupra ei înseşi, ca pentru a-şi examina îndeaproape propria posibilitate de a fi, iar cum acest lucru este fundamental imposibil, la fel cum nu putem să ne ridicăm singuri deasupra noastră sau să analizăm formele noastre de viaţă cu detaşarea clinică a unui venusian, teoria este întotdeauna, în ultimă instanţă, o întreprindere ce se autosubminează. Aceasta a fost, într-adevăr, una dintre temele recurente ale teoriei care a urmat publicării acestei cărţi.

Chiar şi aşa, sfîrşitul anilor '60 şi începutul anilor '70 a fost o perioadă în care noi forţe sociale s-au consolidat, anumite lupte globale (precum naţionalismul revoluţionar) s-au intensificat şi un corp nou, mai eterogen, de studenţi şi profesori a pătruns în spaţiul universitar, provenind din medii care uneori îi făceau să intre în conflict cu armonia dominantă a acestuia. În chip neobişnuit, aşadar, campusurile au devenit pentru o vreme focare ale conflictelor politice ; iar această izbucnire militantă a coincis, la sfîrşitul anilor '60, cu prima răbufnire a teoriei literare. Primele opere inovatoare ale lui Jacques Derrida au apărut exact cînd studenţii francezi se pregăteau pentru o confruntare cu puterea statală. Nu mai puteai lua de bun ce e literatura, cum să o citeşti sau ce funcţii sociale ar putea deservi ; şi nici nu mai era atît de uşor să iei de bun dezinteresarea liberală a lumii academice înseşi, într-o epocă în care, cu atît mai puţin în aventura din Vietnam, universităţile occidentale însele păreau tot mai închise în structuri de putere socială, control ideologic şi violenţă militară. Ştiinţele umane mai ales depind în mod hotărîtor de o înţelegere tacită în ceea ce priveşte valoarea, stabilită între profesori şi ceea ce se predă, iar acest lucru era acum tot mai greu de realizat.

Dar cea mai supusă interogaţiei era presupoziţia că literatura încarnează valoarea *universală*, iar această criză intelectuală era înrudită îndeaproape cu schimbările produse în compoziţia socială chiar în cadrul universităţilor. În mod obişnuit, trebuia ca studenţii, atunci cînd se află în faţa unui text literar, să-şi lase deoparte propriile istorii specifice şi să îl judece prin prisma unui subiect universal dezinteresat, fără apartenenţă de clasă, gen sau etnie. Aceasta era o operaţie destul de simplu de realizat atunci cînd acele istorii individuale proveneau, în linii mari, din acelaşi tip de lume socială ; dar, pentru cei provenind dintr-un mediu etnic ori din clasa muncitoare sau pentru grupurile cărora li se răpise sexualitatea, devenea mai puţin evident faptul că aceste valori presupuse universale erau, în mod real, ale lor. Nu e de mirare aşadar că formaliştii ruşi, structuraliştii francezi şi teoreticienii germani ai receptării au fost dintr-odată la modă ; căci toate aceste abordări „denaturalizau" anumite presupoziţii literare tradiţionale, în moduri ce rezonau cu nou-veniţii în spaţiul universitar. Doctrina formalistă a „înstrăinării", inventată pentru a caracteriza procedeele stranii ale unei poezii, ar

putea fi extinsă la o înstrăinare critică a convenţiilor, pe care instituţiile academice se mulţumeau să le preia ca atare. Structuralismul a împins acest proiect la limite şi mai şocante, subliniind faptul că atît sinele, cît şi societatea nu erau decît nişte constructe guvernate de anumite structuri de adîncime, care erau în mod necesar absente din conştiinţa noastră. A dat astfel o lovitură devastatoare preocupării umaniste pentru conştiinţă, experienţă, judecată deliberată, existenţă aleasă, calitate morală, punîndu-le curajos pe toate între paranteze. Ideea unei „ştiinţe a literaturii" a apărut brusc în agenda de lucru, o întreprindere ce le părea umaniştilor contradictorie cu sine, într-un mod la fel de grotesc precum o ştiinţă a strănutului. Încrederea structuralistă în analiza riguroasă şi legile universale era adecvată unei epoci tehnologice, ridicînd logica ştiinţifică în enclava protejată a spiritului uman însuşi, la fel cum făcuse Freud într-un mod similar cu psihanaliza. Dar, procedînd astfel, s-a oferit, în chip contradictoriu, să submineze unul dintre sistemele dominante de credinţă ale acelei societăţi, care ar putea fi caracterizat în linii mari drept umanist-liberal, fiind astfel totodată radical şi tehnocratic. Teoria receptării a plecat de la cele mai aparent naturale şi spontane activităţi – cititul unei cărţi – şi a arătat cît de multe operaţii şi presupoziţii culturale discutabile implică acestea.

O mare parte a acestui optimism teoretic îndrăzneţ avea să dispară în curînd. Teoria de tipul celei de la începutul anilor '70 – marxistă, feministă, structuralistă – avea o tendinţă totalizatoare, preocupată să pună o întreagă formă de viaţă politică sub semnul întrebării, în numele unei alternative dezirabile. A mers pînă la capăt, aparţinînd astfel, prin verva şi cutezanţa intelectuală, radicalismelor politice insurgente ale zilei. A fost, ca să adaptăm o expresie a lui Louis Althusser, o luptă politică la nivelul teoriei, iar caracterul său ambiţios a fost reflectat de faptul că miza ulterioară nu a fost reprezentată doar de mai multe modalităţi de a analiza literatura, ci de întreaga definire şi constituire a cîmpului de studiu. Tinerii formaţi în anii '60 şi '70 erau, de asemenea, moştenitori ai aşa-numitei culturi populare, ce făcea parte dintre acele lucruri care trebuiau să fie lăsate deoparte cînd se ocupau de Jane Austen. Dar se pare că structuralismul revelase faptul că aceleaşi coduri şi convenţii străbat atît cultura „majoră", cît şi pe aceea „minoră", puţin păsîndu-i de distincţiile clasice în privinţa valorii ; aşa că de ce să nu profităm de

faptul că, metodologic vorbind, nimeni nu putea spune cu exactitate unde se termina *Coriolan* şi unde începea *Coronation Street* şi să construim un întreg cîmp nou de cercetare („studii culturale"), care să satisfacă iconoclasmul antielitist al generaţiei '68 şi care să fie totuşi sincronizat complet cu descoperirile teoretice „ştiinţifice" ? A fost, în felul său academizat, cea mai recentă variantă a proiectului avangardist tradiţional de a ridica barierele dintre artă şi societate şi era hotărît să se adreseze acelora care înţelegeau, precum un bucătar-şef ucenic atunci cînd îşi pregăteşte propria cină, că sala de clasă şi timpul liber pot fi combinate într-o structură minunată[1].

Ceea ce s-a petrecut apoi nu a fost o înfrîngere a acestui proiect, care, într-adevăr, şi-a tot consolidat puterea instituţională de atunci înainte, ci o înfrîngere a forţelor politice care au stat iniţial la baza noilor evoluţii din teoria literară. Mişcarea studenţească a bătut în retragere, considerînd că sistemul este prea greu de pătruns. Momentul mişcărilor de eliberare naţională din Lumea a Treia a început să îşi piardă din forţă la începutul anilor '70, după Revoluţia Portugheză. În Occident, democraţia socială, părînd incapabilă să facă faţă problemelor crescînde ale unui capitalism aflat într-o criză majoră, a lăsat locul unor regimuri politice de orientare clară de dreapta, al căror scop nu era numai combaterea valorilor radicale, ci şi ştergerea lor din memoria vie. Spre sfîrşitul anilor '70, critica marxistă pierdea tot mai mult teren, pe măsură ce sistemul capitalist mondial, pus la zidul economic încă de la criza petrolului de la începutul anilor '70, a întîmpinat cu agresivitate naţionalismul revoluţionar al Lumii a Treia peste hotare, iar în ţară a lansat o serie de atacuri virulente asupra mişcării muncitoreşti şi a forţelor de stînga, inclusiv asupra gîndirii liberale sau lipsite de prejudecăţi, în general. Şi, ca şi cînd toate acestea nu ar fi fost îndeajuns, Atotputernicul, evident nemulţumit de teoria culturală, a intervenit şi i-a scos în faţă pe Roland Barthes, Michel Foucault, Louis Althusser şi Jacques Lacan.

Ceea ce a ţinut locul criticii politice a fost feminismul, care şi l-a cîştigat rapid pe al său ; şi nu este întîmplător faptul că acesta era şi momentul de glorie al post-structuralismului. Căci, deşi post-structuralismul îşi are propria aripă radicală, politica sa a fost, în ansamblu, tacită şi indirectă, cu atît mai mult cu cît era în pas cu o epocă post-radicală. El păstrează energiile disidente ale unei epoci anterioare, dar le combină cu un scepticism al adevărurilor şi al

semnificaţiilor determinate, care se armonizează destul de bine cu o sensibilitate liberală deziluzionată. De altfel, multe dintre accentele post-structuralismului – o suspiciune faţă de închiderea semiotică şi fundamentele metafizice, o anxietate faţă de pozitiv şi programatic, o respingere faţă de ideea de progres istoric, o rezistenţă pluralistă faţă de doctrinal – fuzionează destul de bine cu acea schemă de gîndire liberală. Post-structuralismul este, din mai multe puncte de vedere, un proiect mult mai subversiv decît pare aici ; se potrivea însă destul de bine, din alte puncte de vedere, cu o societate în care disidenţa încă era posibilă, dar nimeni nu mai avea mare încredere în subiectul individual sau colectiv, care fusese cîndva reprezentantul acesteia, şi nici în teoria sistematică ce i-ar fi putut ghida acţiunile[2].

Atunci, ca şi acum, teoria feministă aproape că ţinea capul de afiş al agendei intelectuale, din motive uşor de ghicit[3]. Dintre toate curentele teoretice, era cea care înţelegea cel mai profund şi mai consecvent nevoile şi experienţa politică a mai bine de jumătate dintre cei care chiar studiau literatura. Femeile puteau acum să aibă un cuvînt de spus, într-un mod unic şi specific, vizavi de un subiect care le-a aparţinut dintotdeauna în practică, dacă nu şi în teorie. Teoria feministă a oferit acea legătură preţioasă dintre lumea academică şi societate, precum şi pe aceea dintre problemele identitare şi cele ce ţin de organizarea politică, legătură care era, în general, tot mai greu de cîştigat, într-o epocă din ce în ce mai conservatoare. Renunţînd la emoţia intelectuală, ea a făcut loc multor lucruri pe care o teorie superioară, dominată de bărbaţi, le exclusese auster : plăcerea, experienţa, viaţa trupului, inconştientul, afectivul, autobiograficul şi interpersonalul, aspectele ce ţin de subiectivitate şi de practica zilnică. Era o teorie întoarsă la realitatea trăită, pe care o interoga şi o respecta în acelaşi timp ; şi, în consecinţă, promitea să le ofere un adăpost cu picioarele pe pămînt unor teme aparent abstracte, precum esenţialismul şi convenţionalismul, construcţia identitară şi natura puterii politice. Dar oferea şi o formă de radicalism teoretic şi de angajament politic într-o perioadă tot mai sceptică în ceea ce priveşte variantele mai tradiţionale ale politicii de stînga, precum şi – nu în ultimul rînd, cum este cazul Americii de Nord – societăţile care au o insuficientă experienţă a socialismului. Pe măsură ce forţele stîngii socialiste erau inexorabil respinse, politica sexuală a început să le îmbunătăţească, dar şi să le înlocuiască. La începutul anilor '70, se

vorbea foarte mult despre relaţia dintre semnificanţi, socialism şi sexualitate ; la începutul anilor '80, despre relaţia dintre semnificanţi şi sexualitate, iar la cumpăna dintre anii '80 şi '90, despre sexualitate. Teoria trecuse, aproape peste noapte, de la Lenin la Lacan, de la Benveniste la corp ; iar dacă aceasta era o extindere salutară a politicii în zone în care eşuase mai înainte, era totodată, în parte, rezultatul unui impas în alte feluri de lupte politice.

Totuşi, teoria feministă nu a rămas nici ea neafectată de generalul declin al politicii radicale pe care aveau să îl cunoască sfîrşitul anilor '70 şi începutul anilor '80. Cum mişcarea femeilor a fost învinsă de o nouă dreaptă puritană, tradiţionalistă, centrată pe familie, a suferit mai multe înfrîngeri politice, care şi-au pus amprenta chiar şi asupra teoretizării. Perioada de glorie a teoriei feministe a fost în anii '70, în urmă cu douăzeci şi ceva de ani. De atunci, cîmpul a fost îmbogăţit cu nenumărate studii specifice acestei teorii, atît în ceea ce priveşte subiectele generale, cît şi anumiţi autori ; dar au existat puţine realizări *teoretice* care să egaleze operele fondatoare ale unor deschizători de drumuri precum Moers, Millett, Showalter, Gilbert şi Gubar, Kristeva, Irigaray şi Cixous, cu impetuoasele lor amestecuri de semiotică, lingvistică, psihanaliză, teorie politică, sociologie, estetică şi critică practică. Aceasta nu vrea să insinueze că de atunci nu au mai apărut numeroase opere teoretice notabile, cu atît mai puţin în cîmpul fertil al feminismului şi al psihanalizei[4] ; dar, privit în ansamblu, nu poate concura cu fervoarea intelectuală a acelor ani de început, un act ce s-a dovedit extrem de dificil de urmat. Cîteva dezbateri din anii '70 care priveau compatibilitatea sau incompatibilitatea dintre feminism şi marxism au fost reduse complet la tăcere. Pe la mijlocul anilor '80, nu se mai putea afirma că o feministă, mai ales una din America de Nord, cunoştea mai bine sau simpatiza mai mult cu proiectul socialist decît, de exemplu, un fenomenolog. Chiar şi aşa, critica feministă a devenit, de-a lungul ultimei decade, poate cea mai de succes dintre toate abordările noi ale literaturii, inspirîndu-se din teoriile de început pentru a revizui întregul canon al literaturii şi a deschide frontierele sale restrictive.

Acelaşi lucru nu poate fi afirmat şi despre critica marxistă, care, de la apogeul său de la mijlocul anilor '70, a lîncezit, fiind astăzi pe butuci[5]. Este ilustrativ, din acest punct de vedere, faptul că opera

principalului teoretician literar marxist occidental, Frederic Jameson, deşi încă ferm de orientare marxistă, a alunecat tot mai mult în anii '80 spre cîmpul teoriei filmului şi al postmodernismului[6]. Acest declin al marxismului a precedat cu mult spectaculoasele evenimente de la sfîrşitul anilor '80 din Europa de Est, cînd neostalinismul, spre uşurarea tuturor socialiştilor democraţi, a fost în cele din urmă răsturnat de acelaşi fel de revoluţii populare despre care postmodernismul occidental concluzionase mulţumit că nu mai sînt nici posibile, nici de dorit. Cum acest eveniment a fost unul pe care principalele curente ale stîngii marxiste occidentale l-au tot anunţat zgomotos de mai bine de 70 de ani, nu brusca deziluzionare în ceea ce priveşte „socialismul real existent" din Est a fost cauza decăderii criticii marxiste în Occident. Scăderea popularităţii criticii marxiste din anii '70 încoace a fost rezultatul dezvoltării aşa-numitei Lumi Întîi, nu a Lumii a Doua. Ea se datorează, în parte, crizei capitalismului mondial, pe care am trecut-o deja în revistă, în parte criticilor aduse marxismului de „noile" curente politice - feminism, drepturile homosexualilor, ecologie, mişcări etnice şi celelalte –, care s-au născut în zorii unui militantism timpuriu al clasei muncitoare, ai insurecţiei naţionale, ai drepturilor civile şi ai mişcărilor studenţeşti. Majoritatea acestor proiecte mai timpurii se bazaseră pe o credinţă într-o luptă dintre organizarea politică a maselor, pe de-o parte, şi o putere statală opresivă, pe de altă parte; majoritatea prevedeau radicala transformare a capitalismului, a rasismului şi a imperialismului în ansamblu, gîndind astfel dintr-o perspectivă ambiţios „totalizatoare". Pe la 1980, toate acestea erau considerate *passé*. Cum puterea statală s-a dovedit prea dificil de răsturnat, aşa-numita micropolitică era la ordinea zilei. Teoriile totalizatoare şi politica maselor organizate erau tot mai mult asociate cu raţiunea dominatoare a patriarhatului sau a Iluminismului. Iar, dacă orice teorie era, aşa cum bănuiau unii, inerent totalizatoare, atunci noua specie a teoriei trebuia să fie una a antiteoriei : locală, parţială, subiectivă, anecdotică, estetizată, autobiografică, nu obiectivă şi atotştiutoare. Se pare că teoria, după ce a deconstruit aproape tot, reuşise în cele din urmă să se deconstruiască pe sine. Ideea unui agent uman autodeterminat şi transformator a fost respinsă pe motiv că era „umanistă", fiind înlocuită de un subiect descentrat, fluid şi mobil. Nu mai exista un

sistem coerent sau o istorie unitară căreia să i ne opunem, ci doar o serie discontinuă de puteri, discursuri, practici, naraţiuni. Epoca revoluţiei cedase locul epocii postmodernismului, iar *revoluţie* va fi, de aici înainte, un termen strict rezervat mesajelor publicitare. O nouă generaţie de studenţi şi teoreticieni literari s-a născut, fiind fascinaţi de sexualitate, dar plictisiţi de clasele sociale, entuziasmaţi de cultura populară, dar necunoscînd istoria clasei muncitoare, fermecaţi de exoticul celălalt, dar cunoscînd vag operele imperialismului.

Aşa că, pe măsură ce anii '80 se scurgeau lent, Michel Foucault i-a luat rapid locul de decan al teoriei politice lui Karl Marx, în vreme ce Freud, reinterpretat critic de către Jacques Lacan, se bucura încă de mare succes. Poziţia lui Jacques Derrida şi a deconstructivismului s-a dovedit a fi însă mai ambiguă. Cînd a apărut prima ediţie a acestei cărţi, acest curent era foarte în vogă ; astăzi, deşi continuă să exercite o puternică influenţă în unele locuri, nu prea mai ocupă aceeaşi poziţie. Operele timpurii, uluitor de originale ale lui Derrida (*Voice and Phenomenon* [*Vocea şi fenomenul*], *Of Grammatology* [*Despre gramatologie*], *Writing and Difference* [*Scriitura şi diferenţa*], *Dissemination* [*Diseminarea*], *Margins of Philosophy* [*Limitele filosofiei*]) sînt acum, la fel ca opera de pionierat a primelor feministe, cu un sfert de secol sau mai bine în urmă. Derrida însuşi a continuat să producă multe opere sclipitoare în anii '80 şi '90, dar nimic nu a putut egala ambiţia şi profunzimea acestor fertile texte timpurii. Opera sa a devenit, în general, mai puţin programatică şi sinoptică, fiind mai curînd variată şi eclectică. În mîinile unor discipoli anglo-saxoni, deconstrucţia a fost redusă la o formă de analiză textuală cu caracter restrîns, sprijinind canonul literar pe care se oferea să îl submineze, hoinărind fără încetare prin conţinutul acestuia, deconstruindu-l pe măsură ce avansa, furnizînd astfel mereu industriei critice noi materiale rafinate. Derrida însuşi a subliniat întotdeauna natura politică, istorică şi instituţională a proiectului său ; dar acesta, transplantat de la Paris la Yale sau Cornell, s-a dovedit, la fel ca ciudatul vin francez, că, prin transport, se alterează, iar această formă de gîndire îndrăzneaţă, iconoclastă a putut fi uşor asimilată unei paradigme formaliste. În ansamblu, post-structuralismul s-a dezvoltat cel mai repede în combinaţie cu un proiect mai amplu : feminism, post-colonialism, psihanaliză. Spre sfîrşitul anilor '80,

deconstructiviştii cu acte în regulă păreau o specie pe cale de dispariţie, mai ales după marea dramă a aşa-numitei afaceri de Man din 1987, cînd s-a descoperit că marele maestru al deconstructivismului american, criticul de la Yale, Paul de Man, a publicat articole progermane şi antisemite în cîteva ziare colaboraţioniste belgiene în timpul celui de-al Doilea Război Mondial[7].

Puternicele reacţii trezite de acest scandal au fost inevitabil legate de soarta deconstructivismului însuşi. Este imposibil să nu observăm că unii dintre cei mai curajoşi apărători ai lui de Man pe atunci, printre care şi Derrida însuşi, au reacţionat atît de vehement întrucît în joc nu era numai reputaţia unui venerabil coleg, ci şi şansele tot mai scăzute ale întregii teorii deconstructiviste. Afacerea de Man, ca şi cînd ar fi fost orchestrată de vreo nevăzută mînă a istoriei, a coincis, în mod straniu, cu o scădere a acelor şanse intelectuale, iar o parte cel puţin a resentimentarilor faţă de acest scandal proveneau dintr-un curent teoretic ce se simţea tot mai mult pus la zid. Pe drept sau nu, deconstructivismul a fost acuzat, printre alte păcate, şi de un formalism anistoric, iar în anii '80, nu în ultimul rînd în Statele Unite, a existat un punct culminant, dincolo de care teoria literară s-a întors spre un anumit tip de istorism. Totuşi, în circumstanţe politice diferite, acesta nu ar mai putea fi istorismul aparent discreditat al lui Marx ori Hegel, cu presupusa lui credinţă în naraţiunile mari, unitare, cu speranţele teleologice, cu ierarhia sa de cauze istorice, cu realista sa credinţă în determinarea adevărului evenimentelor istorice, cu distincţiile sale sigure între ceea ce este central şi ceea ce este periferic în istoria însăşi. Ceea ce a apărut pe scena anilor '80 odată cu aşa-numitul nou istorism a fost un tip de critică istorică centrat exact pe respingerea tuturor acestor doctrine[8]. Era o istoriografie adecvată unei epoci postmoderne, în care înseşi noţiunile de *adevăr istoric*, *cauzalitate*, *structură*, *scop* şi *sens* erau tot mai criticate.

Noul istorism, preocupat mai ales de perioada renascentistă, făcea dovada unui scepticism epistemologic în ceea ce priveşte adevărul istoric neîndoielnic, pînă la anxietatea notabilă a marilor naraţiuni. Istoria era mai puţin o structură determinată de cauză şi efect şi mai mult un cîmp de forţe întîmplătoare, contingente, în care cauzele şi efectele aveau să fie construite de către observator, nu luate ca fiind date. Era un ghem încîlcit de naraţiuni dispersate, nici

una nefiind în mod necesar mai semnificativă decît alta ; iar toată cunoaşterea trecutului era distorsionată de interesele şi dorinţele prezentului. Nu mai exista nici o distincţie clară între autostrăzile istorice şi potecile minore, nici o opoziţie fermă între fapt şi ficţiune. Evenimentele istorice erau tratate drept fenomene „textuale", în vreme ce operele literare erau privite drept evenimente concrete. Istoriografia era o formă de naraţiune condiţionată de propriile prejudecăţi şi preocupări ale naratorului şi, prin aceasta, ea însăşi era un fel de retorică sau de ficţiune. Nu exista nici un adevăr unic şi determinabil pentru nici o naraţiune sau eveniment specific, doar un conflict al interpretărilor al cărui rezultat era determinat, în cele din urmă, de putere, nu de adevăr.

Termenul *putere* ne trimite la opera lui Michel Foucault ; şi, într-adevăr, din multe puncte de vedere, noul istorism s-a dovedit a fi aplicarea temelor foucauldiene (mai ales) la istoria culturală a Renaşterii. Acest lucru era destul de ciudat în sine, din moment ce, dacă acest cîmp narativ era total deschis, precum îi plăcea noului istorism să sublinieze, atunci cum se face că naraţiunile care apăreau erau de cele mai multe ori atît de previzibile ? Părea permis să se discute despre sexualitate, nu şi despre clasele sociale, în general ; despre etnicitate, nu şi despre muncă sau reproducerea concretă ; despre puterea politică, nu şi despre o mare parte din economie ; despre cultură, nu şi despre religie în ansamblu. Nu e nici pe departe o exagerare să pretindem că noul istorism a fost pregătit, în sens pluralist, să studieze orice fel de subiect, atîta vreme cît acesta apărea şi în opera lui Michel Foucault sau dacă avea vreo importanţă directă esenţială pentru condiţia întru cîtva riscantă a culturii americane contemporane. În cele din urmă, o mare parte a sa părea să aibă mai puţin legătură cu statul elisabetan sau curtea iacobină şi mai mult cu soarta foştilor radicali din California contemporană. Marele maestru al şcolii, Stephen Greenblatt, a trecut de la influenţa lui Raymond Williams, al cărui elev fusese cîndva, la aceea a lui Michel Foucault ; iar aceasta a fost, printre altele, o trecere dinspre speranţă politică spre pesimism politic, reflectînd dispoziţia schimbătoare a anilor '80, nu în ultimul rînd, în Statele Unite aflate sub conducerea lui Reagan. Noul istorism aşadar fără îndoială că judeca trecutul din perspectiva prezentului, dar nu neapărat întotdeauna în

moduri care îl creditau ori faţă de care era pregătit să fie autocritic şi autoistoricizant. Este un adevăr cunoscut faptul că ultimul lucru pe care istorismele sînt pregătite să îl supună judecăţii istorice sînt propriile condiţii istorice. Ca multe alte forme postmoderne de gîndire, oferea implicit un imperativ universal - de exemplu, imperativul de a nu universaliza - care putea fi observat extrem de uşor de departe, precum ciudata situaţie istorică a unei anumite aripi a intelectualităţii stîngii occidentale. Poate că în California este mai uşor să percepi istoria drept întîmplătoare, nesistematică, lipsită de o direcţie decît în alte locuri din lume mai puţin privilegiate - la fel cum era mai uşor pentru Virginia Woolf să perceapă viaţa drept fragmentară şi nestructurată decît era pentru servitorii săi. Noul istorism a dat unele comentarii critice de o îndrăzneală şi o strălucire rare şi a pus sub semnul întrebării mare parte dintre aspectele specifice istoriografiei ; dar faptul că respinge schemele macroistorice îl situează neplăcut de aproape de gîndirea conservatoare banală, ce are propriile motive politice pentru care dispreţuieşte structurile istorice şi trendurile pe termen lung.

Replica Marii Britanii la noul istorism a fost crezul destul de diferit al materialismului cultural, care - adecvat unei societăţi cu o mai puternică tradiţie socialistă - a manifestat un spirit politic avangardist, ce îi lipsea în mare măsură corespondentului său transatlantic[9]. Sintagma *materialism cultural* a fost inventată în anii '80 de către primul critic socialist britanic, Raymond Williams, pentru a ilustra o formă de analiză care se ocupa de cultură mai puţin ca de un ansamblu de mişcări artistice izolate şi mai mult ca de o formare concretă, desăvîrşită cu propriile moduri de producţie, efecte de putere, relaţii sociale, cu publicul său real, cu formele sale de gîndire condiţionate istoric. Era o modalitate de a aduce o analiză materialistă, care încă nu fusese făcută de ruşine, pentru a susţine acel tărîm al existenţei sociale - „cultura" - despre care critica tradiţionalistă credea că reprezintă însăşi antiteza concretului ; iar ambiţia sa era mai puţin aceea de a relaţiona „cultura" şi „societatea" în propria manieră de început a lui Williams şi mai mult de a analiza cultura drept aprioric socială şi concretă. Poate fi văzută fie ca o rafinare, fie ca o decădere a marxismului clasic : rafinare pentru că a condus curajos materialismul pînă la „spiritualul" însuşi ; decădere

pentru că, făcînd aceasta, a anulat distincţia, vitală pentru marxismul ortodox, între economic şi cultural. Metoda era, după cum Williams însuşi a semnalat, „compatibilă” cu marxismul ; dar se opunea acelui tip de marxism care a condamnat cultura la un statut „suprastructural” secundar şi semăna cu noul istorism prin refuzul de a impune astfel de ierarhii. Se asemăna cu noul istorism şi prin primirea la bord a unei întregi serii de teme - mai ales sexualitatea, feminismul, chestiunile etnice şi post-coloniale - cărora marxismul nu le acordase, de obicei, atenţia cuvenită. Din acest punct de vedere, materialismul cultural a format un fel de punte între marxism şi postmodernism, revizuindu-l radical pe cel dintîi şi arătîndu-se mai prudent faţă de aspectele mai în vogă, necritice şi anistorice ale celui din urmă. S-ar putea spune, într-adevăr, că aceasta este, în linii mari, poziţia pe care majoritatea criticilor culturali britanici de stînga din prezent o adoptă.

Nu numai că post-structuralismul era tot mai intens perceput ca fiind anistoric, indiferent cît de justă era această acuzaţie ; de asemenea, pe măsură ce anii ’80 se scurgeau lent, era perceput ca un eşec total în ceea ce priveşte îndeplinirea promisiunilor politice. Fără îndoială că, la un nivel general, era situat de partea stîngii politice ; dar, în ansamblu, nu prea avea mare lucru de spus în chestiunile politice concrete, chiar dacă furnizase o întreagă serie de cercetări sociale, de la psihanaliză la post-colonialism, alături de mai multe concepte stimulatoare, chiar revoluţionare. Poate că această nevoie de angajare mai directă a dimensiunii politice a fost aceea care l-a inspirat pe Jacques Derrida să ducă la îndeplinire o promisiune îndelung amînată şi să se îndrepte spre problema marxismului[10] ; dar pe-atunci părea deja o chestiune tardivă. Anii ’80 fuseseră o perioadă pragmatică a unor puncte de vedere cu viaţă scurtă şi a unor interese materiale concrete şi clare, a sinelui în calitate de consumator, nu de creator, a istoriei ca moştenire transformată în bun de consum şi a societăţii (conform cunoscutei sintagme a lui Thatcher) ca non-entitate. Nu era o epocă favorabilă perspectivelor panoramice asupra istoriei, cercetărilor filosofice ambiţioase sau conceptelor universale, iar deconstructivismul, alături de neo-pragmatism şi de postmodernism, în general, s-a dezvoltat în acest context în acelaşi timp în care practicienii săi mai de stînga încercau încă să se arate subversivi.

Dar la fel de evident era că, odată cu trecerea dinspre anii '80 spre anii '90, anumite probleme jenant de cuprinzătoare ce fuseseră suspendate de neo-pragmatism şi de anumite zone ale postmodernismului, probleme de dreptate şi libertate umană, de adevăr şi autonomie, au refuzat cu obstinaţie să dispară. Era imposibil să nu ţii cont de aceste aspecte într-o lume în care apartheidul era sub asediu, neo-stalinismul fiind brusc răsturnat, capitalismul răspîndindu-şi influenţa în noi zone ale lumii, discrepanţele dintre săraci şi bogaţi adîncindu-se dramatic, iar societăţile periferice ajungînd sub o puternică exploatare. Pe de-o parte, existau aceia pentru care întregul discurs iluminist despre dreptate şi autonomie era acum încheiat definitiv, aceia pentru care istoria însăşi chiar se împlinise triumfător, iar, pe de altă parte, existau alţi gînditori mai puţin apocaliptici, pentru care acele mari întrebări etice şi politice refuzau cu încăpăţînare să dispară din teorie, tocmai pentru că încă nu fuseseră rezolvate efectiv în practică. Post-structuralismul, ca şi cînd ar fi conştientizat acest lucru, a început să ia o turnură vag etică[11] ; dar i-a venit greu să concureze în această zonă cu tradiţia germană a cercetării filosofice de la Hegel la Habermas, care, într-o manieră indiferent cît de rebarbativ abstractă, se agăţase tenace de aceste teme şi produsese numeroase reflecţii sistematice în baza lor. Aşa că nu a fost nici o surpriză faptul că un grup de teoreticieni filosofi de orientare germană, mai ales în Marea Britanie, s-a trezit întorcîndu-se exact la moştenirea „metafizică" faţă de care post-structuralismul se arăta atît de precaut, pentru probleme şi soluţii care poate că fuseseră prematur deconstruite[12]. În acelaşi timp, o renaştere a interesului pentru opera teoreticianului rus Mihail Bahtin, în jurul căruia a răsărit o întreagă industrie critică puternică în anii '80, promitea să aducă împreună interesul pentru textual, corporal sau discursiv al post-structuraliştilor şi o perspectivă mai istorică, materialistă ori sociologică[13].

Pînă acum, am recurs la termenul *postmodernism* fără să ne oprim să îl analizăm. Şi totuşi, este, fără îndoială, cel mai bine informat termen din teoria culturală de astăzi, unul care, promiţînd să acopere totul de la Madonna la meta-naraţiune, de la post-fordism la literatura de senzaţie, ameninţă prin aceasta să cadă în absurd. Mai înainte de toate, putem distinge între termenul mai cuprinzător, istoric sau filosofic, *postmodernitate* şi termenul cu circulaţie mai

restrînsă, mai cultural sau mai estetic, *postmodernism*. Postmodernitatea înseamnă sfîrşitul modernităţii, înţeleasă drept acele mari naraţiuni ale adevărului, raţiunii, ştiinţei, progresului şi emancipării universale despre care se crede că ar caracteriza gîndirea modernă de la Iluminism încoace[14]. Pentru postmodernitate, aceste speranţe neîntemeiate nu numai că au fost discreditate istoric; ele au fost iluzii periculoase de la bun început, strîngînd laolaltă bogatele contingenţe ale istoriei într-o cămaşă de forţă conceptuală. Astfel de scheme tiranice calcă în picioare complexitatea şi diversitatea istoriei concrete, elimină brutal diferenţa, reduc orice alteritate la jalnicul „acelaşi" şi sfîrşesc adesea într-o politică totalitară. Ele sînt speranţe deşarte, care, purtîndu-ne idealuri de neatins prin faţa ochilor, ne distrag atenţia de la orice schimbare politică modestă, dar eficientă pe care am putea-o înfăptui. Ele presupun periculoasa credinţă absolutistă că diferitele şi contingentele forme de viaţă şi cunoaştere pot fi întemeiate pe un principiu unic, ultim şi pur: Raţiunea sau legile istoriei, tehnologia sau modurile de producţie, utopia politică sau o natură umană universală. Pentru postmodernitatea „anti-fundaţionalistă", prin opoziţie, formele noastre de viaţă sînt relative, nefundamentate, se susţin prin ele însele, sînt făcute din pure convenţii şi tradiţii culturale, fără vreo origine identificabilă sau scop măreţ; iar teoria, cel puţin pentru cele mai conservatoare variante ale crezului, este în mare măsură doar o modalitate sforăitoare de a raţionaliza aceste obiceiuri şi instituţii moştenite. Nu ne putem întemeia activităţile raţional, nu numai pentru că există raţiuni diferite, discontinue, poate iraţionale, ci şi pentru că, orice raţionamente am avansa, ele vor fi întotdeauna modelate de un context pre-raţional de putere, credinţă, interes ori dorinţă, care, la rîndul lor, nu vor putea fi supuse niciodată unei demonstraţii raţionale. Nu există o totalitate atotcuprinzătoare, raţionalitate sau centru fix al vieţii umane, nici un metalimbaj care să îi surprindă nesfîrşita diversitate, ci doar o pluralitate de culturi şi naraţiuni care nu pot fi ordonate sau „privilegiate" ierarhic şi care, în consecinţă, trebuie să respecte „alteritatea" inviolabilă a modurilor de a face lucruri care nu le sînt proprii. Cunoaşterea este relativă în funcţie de contextul cultural, aşa că susţinerea ideii de cunoaştere a lumii „aşa cum este" e o pură himeră – nu numai pentru că înţelegerea noastră este

întotdeauna o chestiune de interpretare parţială şi partizană, ci şi pentru că lumea însăşi nu este în vreun fel anume. Adevărul este produsul interpretării, faptele sînt constructe ale discursului, obiectivitatea este orice interpretare discutabilă ajunsă în prezent la putere, iar subiectul uman este o ficţiune în aceeaşi măsură în care şi realitatea contemplată de el este tot ficţiune, o entitate difuză, autodivizată, fără o natură sau o esenţă imuabile. Prin toate acestea, postmodernitatea este un fel de extinsă notă de subsol la filosofia lui Friedrich Nietzsche, care a anticipat aproape toate aceste luări de poziţie în Europa secolului al XIX-lea.

Postmodernismul propriu-zis poate fi înţeles cel mai bine drept o formă de cultură ce corespunde acestei viziuni asupra lumii[15]. Opera de artă postmodernistă tipică este arbitrară, eclectică, hibridă, descentrată, fluidă, discontinuă, pastişizantă. Credincioasă principiilor postmodernităţii, dă cu piciorul dispreţuitor profunzimii metafizice pentru un fel de lipsă de profunzime inventată, un spirit ludic şi o lipsă de afect, o artă a plăcerilor, a suprafeţelor şi a intensităţilor efemere. Suspectînd orice adevăr sigur şi oricare certitudine, forma sa este ironică, iar epistemologia sa relativistă şi sceptică. Respingînd orice tentativă de a reflecta o realitate stabilă dincolo de ea însăşi, are conştiinţa faptului că există la nivelul formei sau al limbajului. Ştiind că propriile ficţiuni sînt lipsite de temei şi gratuite, poate ajunge la un fel de autenticitate negativă numai prin etalarea conştiinţei ironice a acestui fapt, denunţîndu-şi cu prefăcătorie propriul statut drept un artificiu construit. Neliniştit în privinţa oricărei identităţi izolate şi prudent cu ideea originii absolute, atrage atenţia asupra propriei naturi „intertextuale", a reciclărilor sale parodice ale altor opere, care, la rîndul lor, nu sînt decît tot reciclări. O parte a ceea ce parodiază este istoria trecutului – o istorie care nu mai este văzută dintr-o perspectivă liniară drept lanţul cauzalităţii care a produs prezentul, ci una care există într-un fel de prezent etern, sub forma unei mari cantităţi de material brut desprins de contextul său şi amestecat în grabă cu ceea ce este contemporan. În cele din urmă şi poate cel mai reprezentativ dintre toate, cultura postmodernă a transferat aversiunea sa faţă de graniţele şi categoriile fixe asupra distincţiei tradiţionale între arta „elitistă" şi cea „de consum", deconstruind linia de frontieră dintre ele prin producerea unor artefacte care sînt conştiente de propria valoare populistă sau

vernaculară ori care se oferă drept bunuri destinate consumului, în scopul plăcerii. Postmodernismul, precum „reproducerea mecanică" a lui Walter Benjamin[16], încearcă să demonteze aura intimidantă a culturii elitist-moderniste, cu ajutorul unei arte populare uşor de descifrat, suspectînd toate ierarhiile valorice drept privilegiate şi elitiste. Nu există ceva mai bun sau mai prost, ci doar diferit. În încercarea de a şterge bariera dintre artă şi viaţa comună, postmodernismul le apare unora drept renaşterea avangardei radicale, care a urmărit întotdeauna acest scop în contemporaneitate. În publicitate, modă, lifestyle, shopping mall şi mass-media, estetica şi tehnologia au fuzionat în cele din urmă, în vreme ce viaţa politică s-a transformat într-un fel de spectacol estetic. Nerăbdarea postmodernismului în ceea ce priveşte judecăţile estetice tradiţionale s-a concretizat în aşa-numitele studii culturale, care s-au dezvoltat repede în anii '80 şi refuzau adesea să facă o distincţie de valoare între sonet şi telenovelă.

Dezbaterile pe marginea postmodernismului şi a postmodernităţii au luat numeroase forme. Se ridică întrebarea, de exemplu, pînă unde pot fi extinse aceste fenomene – dacă ele acoperă, ca să spunem aşa, întreaga suprafaţă, fiind cultura dominantă a epocii noastre, sau dacă sînt mult mai locale şi specifice. Este postmodernitatea filosofia adecvată a epocii noastre sau viziunea asupra lumii a unui grup istovit de intelectuali occidentali, altădată revoluţionari, care, cu tipica aroganţă intelectuală, au proiectat-o asupra întregii istorii contemporane ? Ce înseamnă postmodernismul în Mali sau în Mayo ? Ce înseamnă pentru societăţile care abia urmează să intre cu adevărat în modernitatea propriu-zisă ? Cuvîntul este neutru-descriptiv faţă de societatea consumeristă sau o recomandare pozitivă pentru un anumit stil de viaţă ? Este oare, precum crede Fredric Jameson, cultura capitalismului tîrziu – pătrunderea finală a formei bunului de consum în cultura însăşi – sau, precum susţin reprezentanţii săi mai radicali, o lovitură subversivă dată tuturor elitelor, ierarhiilor, marilor naraţiuni şi adevărurilor imuabile ?

Fără îndoială că argumentele pot continua, nu în ultimul rînd pentru că postmodernismul este cea mai solidă dintre toate teoriile, una înrădăcinată într-o serie concretă de practici şi instituţii sociale. E posibil să nu ţii cont de fenomenologie, de semiotică sau de teoria receptării – majoritatea omenirii a reuşit, într-adevăr, extraordinar

de bine procedînd astfel –, nu însă şi de consumerism, mass-media, politica estetizată şi diferenţa sexuală. Dar, din nou, argumentele pot continua, întrucît există divergenţe serioase chiar în interiorul teoriei postmoderne. Pentru susţinătorii săi mai înclinaţi spre politică, astfel de idei mistificatoare precum adevărul, identitatea, totalitatea, universalitatea, fundamentele, metanaraţiunea, subiectul revoluţionar colectiv trebuie îndepărtate cu precizie, astfel încît proiectele radicale eficiente să poată fi puse în practică. Pentru susţinătorii săi mai conservatori, respingerea acestor noţiuni merge mînă în mînă cu o apărare a statu-quoului politic. Foucault şi Stanley Fish, Derrida şi Richard Rorty sînt cum nu se poate mai diferiţi, deşi toţi patru pot fi incluşi, în linii mari, în categoria postmoderniştilor. Pentru neo-pragmatiştii americani precum Rorty şi Fish, prăbuşirea punctelor de vedere transcendentale semnalează, în esenţă, prăbuşirea posibilităţii unei critici politice pursînge[17]. O astfel de critică, se argumentează mai departe, poate fi lansată numai dintr-o perspectivă metafizică, total dincolo de actualele noastre forme de viaţă şi, cum, în mod evident, nu există un astfel de spaţiu – şi chiar dacă ar exista, ar fi irelevant şi neinteligibil pentru noi –, chiar şi cele mai aparent revoluţionare afirmaţii ale noastre trebuie să fie mereu într-o concordanţă secretă cu discursurile prezentului. Pe scurt, sîntem întotdeauna bine instalaţi în interiorul culturii pe care dorim să o criticăm şi atît de profund constituiţi de interesele şi credinţele acesteia, încît a le pune sub un mare semn de întrebare ar însemna să ieşim din propria piele. Atîta vreme cît aserţiunile noastre sînt inteligibile – şi o critică ce nu ar fi aşa ar fi total ineficientă –, ne aflăm deja într-o complicitate cu acea cultură pe care încercăm să o obiectivăm şi, astfel, sîntem cuprinşi de un fel de rea-credinţă. Această doctrină, care se bazează pe o distincţie extrem de uşor deconstruibilă între „interior" şi „exterior", este, în prezent, scoasă la înaintare de către unii spre a apăra stilul american de viaţă, mai ales pentru că postmodernismul recunoaşte stînjenit că nici o critică *raţională* a acelui stil de viaţă sau a oricărui alt stil nu mai este posibilă. A submina temeiurile adversarului înseamnă inevitabil a-ţi submina propriile temeiuri. Pentru a evita nedorita concluzie că nu există nici o justificare raţională pentru un anumit stil de viaţă, trebuie să eliminăm din luptă ideea criticii ca atare, catalogînd-o, în mod necesar, drept „metafizică", „transcendentă",

„absolută” sau „fundaţionalistă”. În mod similar, dacă poate fi discreditată ideea de sistem sau de totalitate, atunci înseamnă că nici patriarhatul sau „sistemul capitalist” nu există pentru a putea fi criticate. Din moment ce nu există o totalitate a vieţii sociale, atunci nu putem avea nici o schimbare totală, întrucît nu există un sistem total care să fie transformat. Ni se cere să credem, într-un mod total neplauzibil, că acest capitalism multinaţional coincide numai întîmplător cu o practică sau alta, cu o tehnică sau alta, cu o relaţie socială sau alta, în absenţa unei logici sistematice ; iar toate acestea pot trece drept o apărare „radicală” a pluralismului împotriva terorii totalizării. Aceasta este o dogmă probabil mai uşor de susţinut la Universitatea Columbia decît în faţa naţiunii din America Latină cu acelaşi nume.

Dacă pînă la jumătatea anilor ’90, critica feministă s-a dovedit cea mai populară dintre diferitele noi abordări ale literaturii, teoria post-colonială era din ce în ce mai aproape pe urmele ei[18]. Asemenea feminismului şi postmodernismului şi spre deosebire de fenomenologie şi teoria receptării, teoria post-colonială îşi are originea în schimbările istorice. Prăbuşirea marilor imperii europene, înlocuirea lor cu hegemonia economică mondială a Statelor Unite, degradarea constantă a statului-naţiune şi a frontierelor geo-politice tradiţionale, alături de migrările globale în masă şi de crearea aşa-ziselor societăţi multiculturale, exploatarea crescîndă a grupurilor etnice din Occident şi a societăţilor „periferice” aiurea, uluitoarea putere a noilor corporaţii transnaţionale – toate acestea s-au dezvoltat rapid începînd cu anii ’60 şi, odată cu ele, o veritabilă revoluţionare a noţiunilor noastre de *spaţiu*, *putere*, *limbaj* şi *identitate*. Din moment ce cultura, în sensul larg, nu restrîns al termenului, se află foarte aproape de miezul acestor chestiuni, nu e deloc surprinzător faptul că, în ultimele două decenii, ele şi-au pus amprenta asupra acelor zone ale ştiinţelor umane care se ocupau, în mod tradiţional, de cultură, în sensul mai restrîns al termenului. Aşa cum dominaţia mass-media a determinat o regîndire a frontierelor clasice în cadrul studiului culturii, la fel „multiculturalismul”, care aparţine aceleiaşi perioade istorice, pune sub semnul întrebării felul în care Occidentul şi-a conceput identitatea şi a articulat-o într-un canon al operelor literare. Ambele curente – studiile culturale şi post-colonialismul – fac un pas decisiv dincolo de chestiunile de *metodă* teoretică ce au dominat

mai demult teoria literară. Ceea ce este acum în joc este problematizarea „culturii" înseşi, care, trecînd dincolo de opera de artă izolată înspre zonele de limbaj, lifestyle, valoare socială, identitate de grup, întîlneşte inevitabil chestiuni ce ţin de puterea politică mondială.

Rezultatul a fost deschiderea unui canon cultural occidental conceput restrictiv, salvînd culturile asediate ale unor grupuri şi popoare „marginale". Aceasta a însemnat şi lămurirea unor probleme de teorie „elitistă" pentru societatea globală contemporană. Chestiunile ce ţin de „metanarativ" nu se mai referă strict la operele literare, ci şi la limbajul în care Occidentul post-iluminist şi-a formulat, în mod tradiţional, propriul proiect imperial. Descentrarea şi deconstrucţia categoriilor şi a identităţilor dobîndesc un caracter imperios într-un context al rasismului, al conflictelor etnice, al dominaţiei neo-coloniale. „Celălalt" nu mai este doar un concept teoretic, ci grupuri şi popoare şterse din istorie, supuse sclaviei, insultei, mistificării, genocidului. Categoriile psihanalitice ale „scindării" şi proiecţiei, ale negării şi nerecunoaşterii au părăsit manualele freudiene, devenind modalităţi de analiză a relaţiilor psiho-politice dintre colonizatori şi colonizaţi. Dezbaterile pe tema „modernitate" *versus* „postmodernitate" au o forţă deosebită în culturile periferice, care sînt tot mai atrase pe orbita unui Occident postmodern, fără să fi depăşit complet ele însele, spre mai bine sau mai rău, o modernitate în stil european. Iar condiţia femeii în astfel de societăţi, deşi aceasta este silită să îşi asume multe dintre cele mai jalnice sarcini, a condus la o alianţă ciudat de profitabilă între feminism şi post-colonialism.

Teoria post-colonială nu este numai produsul multiculturalismului şi al decolonizării. Ea ilustrează, de asemenea, o schimbare istorică de la naţionalismul revoluţionar al Lumii a Treia, care a început să se clatine în anii '70, la o condiţie „post-revoluţionară", în cadrul căreia puterea corporaţiilor transnaţionale pare de neclintit. În consecinţă, o mare parte dintre scrierile post-coloniale se potriveşte destul de bine cu suspiciunea postmodernă faţă de politica maselor organizate, oprindu-se în schimb asupra chestiunilor culturale. Indiferent cum am privi lucrurile, cultura este importantă într-o lume neo-colonială ; dar în nici un caz nu este, în ultimă instanţă, decisivă. În final, nu aspectele ce ţin de limbă, culoarea pielii sau identitate sînt cele care decid relaţiile dintre naţiunile bogate şi cele sărace, ci acelea care ţin de preţurile bunurilor, de materialele brute, de piaţa muncii, de

alianţele militare şi de forţele politice. În Occident, mai ales în Statele Unite, aspectele care ţin de etnicitate au îmbogăţit pe loc o politică radicală fixată restrictiv asupra clasei sociale şi, prin fixarea lor restrictivă asupra diferenţei, au ajutat la ocultarea condiţiilor materiale vitale pe care aceste grupuri etnice le au în comun. Pe scurt, post-colonialismul a fost, printre altele, o instanţă a unui „multiculturalism" agresiv, care s-a extins recent asupra teoriei culturale occidentale, supralicitînd dimensiunea culturală a vieţii umane printr-o reacţie exagerată, dar de înţeles la un biologism, umanism sau economism anterioare. Un astfel de relativism cultural este, în bună măsură, o pură dominaţie imperială răsturnată.

Aşadar, ca oricare altă teorie, discursul post-colonial îşi are propriile limite şi puncte slabe. De multe ori, a presupus o idealizare romantică a „celuilalt", alături de o politică simplistă, care consideră că reducerea „celuilalt" la „acelaşi" este rădăcina a tot răul politic. Această temă specific postmodernă – a alterităţii şi a identităţii de sine – ameninţă deja să devină penibil de identică în raport cu sine. O variantă alternativă a gîndirii post-coloniale, deconstruind orice opoziţie prea strictă între sinele colonizator şi celălalt colonizat, sfîrşeşte prin a sublinia implicarea lor reciprocă şi riscă astfel să tocească ascuţişul politic al unei critici anti-colonialiste. În ciuda puternicului accent pus pe diferenţă, teoria post-colonială s-a pripit adesea să includă în aceeaşi categorie a „Lumii a Treia" societăţi foarte diferite ; iar limbajul său a trădat de prea multe ori un obscurantism de rău augur, mult prea îndepărtat de popoarele pe care le apără. O parte a teoriei a fost, în mod autentic, deschizătoare de drumuri, în vreme ce o alta nu a făcut nimic mai mult decît să reflecte ura de sine vinovată a unui liberalism occidental care ar fi vrut, în aceste grele vremuri politice, să fie orice altceva decît este.

Printre mai fascinantele bunuri pe care societatea postmodernă le are de oferit se află şi teoria culturală însăşi. Teoria postmodernă face parte din piaţa postmodernă, nu este doar o meditaţie asupra ei. Ea reprezintă, printre alte lucruri, o modalitate de a acumula un preţios „capital cultural", în condiţii intelectuale din ce în ce mai competitive. Teoria, în parte datorită investirii sale cu o mare putere, datorită caracterului ezoteric, de ultimă oră, de raritate şi noutate relativă, a

dobîndit un mare prestigiu pe piaţa academică, deşi continuă să provoace ostilitatea virulentă a unui umanism liberal, care se teme că va fi înlocuit de aceasta. Post-structuralismul este mai atrăgător decît Philip Sidney, la fel cum cvarcul este mai atrăgător decît patrulaterul. Teoria a fost unul dintre simptomele timpului nostru, care indică transformarea vieţii intelectuale înseşi în bun de consum, la fel cum o modă conceptuală ia locul alteia, cu rapiditatea schimbărilor de stil în coafură. La fel cum corpul uman – împreună cu multe altele – a devenit estetic astăzi, tot aşa teoria a devenit un fel de formă de artă minoritară, jucăuşă, autoironică şi hedonistă, un loc în care impulsurile aflate în spatele artei pur moderniste au migrat acum. A fost, printre altele, refugiul unui intelectual occidental dezmoştenit, deposedată, din cauza desăvîrşitei mizerii a istoriei moderne, de vechile sale temeiuri umaniste, fiind în acelaşi timp naivă şi sofisticată, obişnuită cu viaţa grea şi dezorientată. A acţionat de prea multe ori ca un substitut la modă pentru activitatea politică, într-o epocă în care o astfel de activitate a fost, în general, greu de dobîndit; şi, cum a început viaţa ca o critică ambiţioasă a modurilor noastre curente de viaţă, ameninţă acum să sfîrşească drept o consacrare a lor.

Lucrurile pot fi însă văzute întotdeauna şi altfel. Dacă teoria culturală şi-a cîştigat un oarecare prestigiu, este şi pentru că a ridicat curajos cîteva întrebări fundamentale, la care oamenii ar dori nişte răspunsuri. A acţionat ca un fel de groapă de gunoi pentru acele teme stînjenitor de vaste, abandonate nervos de o filosofie analitică restrictivă, de o sociologie empiristă şi de o ştiinţă politică pozitivistă. Dacă a încercat să dezlocuiască acţiunea politică, ea a şi oferit un spaţiu în care nişte chestiuni politice vitale puteau fi cultivate într-un climat nefavorabil. Ea nu are unitatea specifică unei discipline. Ce au în comun, de exemplu, fenomenologia şi excentrica teorie? Şi nici una dintre metodele grupate sub numele de „teorie *literară*” nu îi este specifică studiului literaturii; într-adevăr, multe dintre ele s-au născut în cîmpuri ce o transcend. Şi totuşi, această indeterminare disciplinară marchează şi o prăbuşire a diviziunii tradiţionale a muncii intelectuale, pe care cuvîntul *teorie* o vesteşte întru cîtva. *Teorie* semnalează faptul că modalităţile noastre clasice de a subîmpărţi cunoaşterea se află acum, din motive istorice solide, într-o mare încurcătură. Dar este la fel de mult un simptom al

acestei prăbuşiri pe cît este o reconfigurare pozitivă a cîmpului. Apariţia teoriei sugerează că, din motive istorice serioase, ceea ce a fost cunoscut sub numele de „ştiinţe umane" nu mai poate continua în această formă. Toate acestea au fost spre mai bine, din moment ce ştiinţele umane şi-au proclamat prea des falsul lor dezinteres, au predicat valori „universale" care erau toate mult prea specific sociale, au reprimat baza materială a acestor valori, au supraestimat absurd importanţa „culturii" şi au dezvoltat cu gelozie o concepţie elitistă asupra ei. Aceasta a fost spre mai rău, din moment ce ştiinţele umane au continuat să cultive şi nişte valori decente şi generoase, brusc dispreţuite de societatea de zi cu zi ; au dezvoltat – indiferent sub ce aspect idealist – o critică pătrunzătoare a modului nostru curent de viaţă ; iar, prin cultivarea unui elitism spiritual, au putut cel puţin să vadă dincolo de falsul egalitarism al pieţei de desfacere.

În mare, sarcina teoriei literare era de a demonta înţelepciunea dată a ştiinţelor umane tradiţionale. Din acest punct de vedere, s-ar putea susţine că a reuşit destul de bine, cel puţin în teorie, dacă nu şi în practică. De la prima apariţie a acestei cărţi, au existat puţine contraatacuri convingătoare la adresa diferitelor probleme semnalate de teoria literară. O mare parte din ostilitatea arătată teoriei literare nu a fost altceva decît tipica nelinişte anglo-saxonă în faţa unor astfel de idei – sentimentul că abstracţiunile aride nu îşi au locul cînd vine vorba despre artă. Această nelinişte în privinţa ideilor este caracteristică acelor grupuri sociale ale căror proprii idei, situate istoric, s-au epuizat momentan şi care le pot confunda, de aceea, cu sentimentele fireşti sau cu adevărurile eterne. Cei care se află la conducere îşi pot permite să dea la o parte critica şi analiza conceptuală, aşa cum cei care se află sub stăpînirea lor nu îşi permit. Acuzaţia că teoria nu face decît să aşeze un ecran de jargon obscurantist între cititor şi text poate fi adusă oricărui tip de critică. Scrierile lui Matthew Arnold şi ale lui T.S. Eliot îi par jargon obscurantist omului de pe stradă, necunoscător al idiomului lor critic. Discursul specializat al unei persoane este limbajul obişnuit al alteia, aşa cum ne poate confirma cineva care îi cunoaşte pe pediatri şi pe mecanicii auto.

O bătălie pe care teoria culturală a cîştigat-o probabil este afirmaţia că nu există o lectură neutră sau inocentă a operei de artă. Chiar şi nişte critici destul de conservatori sînt astăzi mai puţin dispuşi să susţină

că teoreticienii radicali sînt ideologic saşii, în vreme ce ei înşişi văd opera de artă aşa cum este în realitate. Un tip cuprinzător de istorism a învins şi el, astfel încît au mai rămas foarte puţini formalişti cu acte în regulă. Dacă autorul nu este tocmai mort, un biografism naiv nu mai este la modă. Natura riscantă a canoanelor literare, dependenţa lor de o schemă valorică situată cultural sînt lucruri recunoscute astăzi aproape oriunde, alături de adevărul că anumite grupuri sociale au fost pe nedrept excluse. Şi nici nu mai putem spune cu precizie unde sfîrşeşte cultura elitistă şi unde începe cultura populară.

Cu toate acestea, unele doctrine umanist-tradiţionale se dau cu greu bătute, nu în ultimul rînd presupoziţia valorii universale. Dacă literatura are vreo însemnătate astăzi, aceasta se datorează mai ales faptului că mulţi critici tradiţionalişti o consideră unul dintre puţinele locuri în care, într-o lume divizată, fragmentată, o conştiinţă a valorii universale încă poate fi încarnată şi în care, într-o sordidă lume materială, o rară scînteiere a transcendenţei încă poate fi (sur)prinsă. Fără îndoială că pasiunile intense altfel inexplicabile, chiar violente, pe care o astfel de întreprindere minoritară, academică, precum teoria literară, tinde să le elibereze pornesc de aici. Căci dacă pînă şi *această* enclavă a artei, care supravieţuieşte dificil, poate fi istoricizată, materializată, deconstruită, atunci unde mai poate fi găsită valoarea într-o lume decăzută? Radicalul ar răspunde că a presupune că viaţa socială este uniform degradată şi numai cultura valoroasă este mai curînd o parte a problemei decît soluţia ei. Însăşi această atitudine reflectă un anumit punct de vedere politic, nefiind o aserţiune factuală dezinteresată. În acelaşi timp, generozitatea credinţei umanistului în valorile împărtăşite trebuie sincer recunoscută. Doar că acesta continuă să confunde un proiect care încă trebuie dus la bun sfîrşit – acela al unei lumi împărtăşite politic şi economic – cu valorile „universale" ale unei lumi care încă nu a fost astfel reconstruită. Umanistul nu se înşală aşadar cînd se încrede în posibilitatea unor asemenea valori universale ; doar că încă nu putem spune cu precizie care vor fi acestea, din moment ce condiţiile materiale care le-ar permite să se dezvolte încă nu au apărut. Dacă acest lucru s-ar întîmpla vreodată, teoreticianul şi-ar putea lăsa uşurat deoparte teoretizarea, ce ar deveni redundantă, fiind realizată politic, şi s-ar putea apuca de ceva mai interesant.

Note

Introducere. Ce este literatura ?

1. Vezi M.I. Steblin-Kamenskij, *The Saga Mind*, Odense, 1973.
2. Vezi Lennard J. Davis, „A Social History of Fact and Fiction: Authorial Disavowal in the Early English Novel", în Edward W. Said (ed.), *Literature and Society*, Baltimore, Londra, 1980.
3. *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis*, Berkeley, 1974, pp. 37-42.

1. *Începuturile literaturii engleze ca obiect de studiu*

1. Vezi E.P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, Londra, 1963, şi E.J. Hobsbawm, *The Age of Revolution*, Londra, 1977.
2. Vezi Raymond Williams, *Culture and Society 1780-1950*, Londra, 1958, mai ales capitolul „The Romantic Artist".
3. Vezi Jane P. Tompkins, „The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response", în Jane P. Tompkins (ed.), *Reader-Response Criticism*, Baltimore, Londra, 1980.
4. Vezi Frank Kermode, *The Romantic Image*, Londra, 1957.
5. *Apud* Chris Baldick, „The Social Mission of English Studies", teză de doctorat nepublicată, Oxford, 1981, p. 156. Sînt profund îndatorat acestui studiu excelent, publicat cu titlul *The Social Mission of English Criticism*, Oxford, 1983.
6. „The Popular Education of France", în *Democratic Education*, ed. R.H. Super, Ann Arbor, 1962, p. 22.
7. *Ibidem*, p. 26.
8. George Sampson, *English for the English*, 1921, *apud* Baldick, „The Social Mission of English Studies", p. 153.

9. H.G. Robinson, „On the Use of English Classical Literature in the Work of Education", *Macmillan's Magazine*, 11, 1860, *apud* Baldick, „The Social Mission of English Studies", p. 103.
10. J.C. Collins, *The Study of English Literature*, 1891, *apud* Baldick, „The Social Mission of English Studies", p. 100.
11. Vezi Lionel Gossman, „Literature and Education", *New Literary History*, vol. XIII, nr. 2, iarna 1982, pp. 341-371. Vezi şi D.J. Palmer, *The Rise of English Studies*, Londra, 1965.
12. *Apud* Gossman, „Literature and Education", pp. 341-342.
13. Vezi Baldick, „The Social Mission of English Studies", pp. 108-111.
14. Vezi *ibidem*, pp. 117-123.
15. Vezi Francis Mulhern, *The Moment of* Scrutiny, Londra, 1979, pp. 20-22.
16. Vezi Iain Wright, „F.R. Leavis, the *Scrutiny* movement and the Crisis", în Jon Clarke *et al.* (ed.), *Culture and the Crisis in Britain in the Thirties*, Londra, 1979, p. 48.
17. Vezi *The Country and the City*, Londra, 1973, pp. 9-12.
18. Vezi Gabriel Pearson, „Eliot: An American Use of Symbolism", în Graham Martin (ed.), *Eliot in Perspective*, Londra, 1970, pp. 97-100.
19. Graham Martin, „Introducere", *ibidem*, p. 22.
20. Vezi „Tradition and the Individual Talent", în T.S. Eliot, *Selected Essays*, Londra, 1963.
21. „The Metaphysical Poets", *ibidem*, p. 290.
22. „Ben Jonson", *ibidem*, p. 155.
23. *Science and Poetry*, Londra, 1926, pp. 82-83.
24. *Principles of Literary Criticism*, Londra, 1963, p. 32.
25. *Ibidem*, p. 62.
26. Vezi „The International Fallacy" şi „The Affective Fallacy", în W.K. Wimsatt şi Monroe Beardsley, *The Verbal Icon*, New York, 1958.
27. Vezi Richard Ohmann, *English in America*, New York, 1976, capitolul 4.
28. *The Well Wrought Urn*, Londra, 1949, p. 189.
29. *The New Criticism*, Norfolk, Conn., 1941, p. 54.
30. *Seven Types of Ambiguity*, Harmondsworth, 1965, p. 1.
31. Vezi Christopher Norris, *William Empson and the Philosophy of Literary Criticism*, Londra, 1978, pp. 99-100.

2. *Fenomenologia, hermeneutica, teoria receptării*

1. Aici există totuşi o diferenţă : Husserl, sperînd să izoleze semnul „pur", a pus între paranteze proprietăţile sale fonice şi grafice – exact calităţile materiale asupra cărora s-au concentrat formaliştii.
2. *The Idea of Phenomenology*, The Hague, 1964, p. 31.
3. Vezi Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, Evanston, III, 1973.
4. Vezi Richard E. Palmer, *Hermeneutics*, Evanston, III, 1969. Alte lucrări scrise în tradiţia fenomenologiei hermeneutice sînt : Jean-Paul Sartre, *Fiinţa şi neantul. Eseu de ontologie fenomenologică*, Paralela 45, 2004 (trad. rom.) ; Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei*, Aion, 1999 (trad. rom) ; Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy*, New Haven, Conn., Londra, 1970, şi *Hermeneutics and the Human Sciences*, Cambridge, 1981.
5. *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1960, p. 291 (trad. rom., *Adevăr şi metodă*, Teora, 2001).
6. *Apud* Frank Lentricchia, *After The New Criticism*, Chicago, 1980, p. 153.
7. Vezi Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, Londra, 1978, mai ales partea I.
8. Vezi Mary Hesse, *Revolutions and Reconstructions in the Philosophy of Science*, Brighton, 1980, mai ales partea a II-a.
9. Vezi T.A. van Dijk, *Some Aspects of Textual Grammars : A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*, The Hague, 1972.

3. *Structuralismul şi semiotica*

1. *Anatomy of criticism*, New York, 1967, p. 122 (trad. rom., *Anatomia criticii*, Univers, 1987).
2. *The Prison-House of Language*, Princeton, NJ, 1972, p. VII.
3. Vezi „Closing Statement : Linguistics and Poetics", în Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge, Mass., 1960.
4. *Ibidem*, p. 358.
5. Vezi „Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances", în Roman Jakobson şi Morris Hale, *Fundamentals of Language*, The Hague, 1956.
6. Vezi Benedetto Croce, *Estetica*, Univers, 1971 (trad. rom.) ; Erich Auerbach, *Mimesis*, Princeton, NJ, 1971 ; E.R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Londra, 1979 ; Leo Spitzer,

Linguistics and Literary Theory, Princeton, NJ, 1954 ; René Wellek, *A History of Modern Criticism*, Londra, 1966.
7. Vezi *Problems in General Linguistics*, Miami, 1971.
8. Vezi Michael Lane (ed.), *Structuralism : A Reader*, Londra, 1970.
9. Vezi Jacques Ehrmann, *Structuralism*, New York, 1970.
10. Vezi Michel Pêcheux, *Language, Semantics and Ideology*, Londra, 1981 ; Roger Fowler, *Literature and Social Discourse*, Londra, 1981 ; Günter Grass şi Robert Hodge, *Language as Ideology*, Londra, 1979 ; M.A.K. Halliday, *Language as Social Semiotic*, Londra, 1978.
11. Vezi Jacques Derrida, „Limited Inc.", *Glyph*, 2, Baltimore, Londra, 1977.
12. Vezi Richard Ohmann, „Speech Acts and the Definition of Language", *Philosophy and Rhetoric*, 4, 1971.
13. Vezi Simon Clarke, *The Foundations of Structuralism*, Brighton, 1981, p. 46.
14. *The Pursuit of Sight*, Londra, 1981, p. 5.

4. *Post-structuralismul*

1. Vezi Roland Barthes, „The death of the Author", în Stephen Heath (ed.), *Image-Music-Text : Roland Barthes*, Londra, 1977. Acest volum conţine de asemenea textul „Introduction to the Structural Analysis of Narrative".
2. Vezi „Work in Text", în *Image-Music-Text : Roland Barthes*.
3. O preocupare similară pentru simultana perseverenţă şi „imposibilitate" a semnificaţiei în literatură marchează opera criticului francez Maurice Blanchot, deşi acesta nu trebuie văzut ca post-structuralist. Vezi selecţia eseurilor sale editate de Gabriel Josipovici, *The Siren's Song*, Brighton, 1982.
4. Phillippe Lacoue-Labarthe şi Jean-Luc Nancy (ed.), *Les fins de l'homme*, Paris, 1981, pp. 526-529.

5. *Psihanaliza*

1. Vezi, de exemplu, Kate Millett, *Sexual Politics*, Londra, 1971 ; vezi, de asemenea, pentru o apărare feministă a lui Freud, Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, Harmondsworth, 1975.
2. Vezi volumul ei, *Love, Guilt and Reparation and Other Works, 1921-1945*, Londra, 1975.

3. Vezi revista de film *Screen*, publicată în Londra de Society for Education in Film and Television, pentru o analiză valoroasă de acest fel. Vezi, de asemenea, Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema*, Londra, 1982.
4. *The Forked Flame : A Study of D.H. Lawrence*, Londra, 1968, p. 43.
5. Vezi eseul lui Freud, „Creative Writers and Day-Dreaming", în James Strachey (ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Londra, 1953-1973, vol. IX.
6. Pentru o utilizare marxistă a teoriei freudiene asupra visului în cazul textului literar, vezi Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, Londra, 1978, pp. 150-151, şi Terry Eagleton, *Criticism and Ideology*, Londra, 1976, pp. 90-92.
7. Vezi Peter Brooks, „Freud's Masterplot : Questions of Narrative", în Shoshana Felman (ed.), *Literature and Psychoanalysis* (Baltimore, 1982).
8. Vezi Raymond Williams, *Drama from Ibsen to Brecht*, Londra, 1968, „Conclusion".
9. Vezi Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Word*, Londra, 1978.
10. Vezi eseul meu, „Poetry, Pleasure and Politics : Yeats's «Easter 1916»", în revista *Formations* (1984).
11. Vezi Wilhelm Reich, *The Mass Psychology of Fascism*, Harmondsworth, 1975 ; Herbert Marcuse, *Eros şi civilizaţie. O cercetare filosofică asupra lui Freud*, Trei, 1996 (trad. rom.) şi „Omul unidimensional", în *Scrieri filosofice*, Editura Politică, Bucureşti, 1972 (trad. rom.). Vezi şi Theodor Adorno *et al.*, *The Authoritarian Personality*, New York, 1950, iar pentru informaţii despre Adorno şi Şcoala de la Frankfurt, Martin Jay, *The Dialectical Imagination*, Boston, 1973, Gillian Rose, *The Melancholy Science : An Introduction to the Thought of Theodor Adorno*, Londra, 1978, şi Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectic*, Hassocks, 1977.

Concluzie. Critica politică

1. Vezi volumul meu, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*, Londra, 1981, partea a II-a, capitolul al doilea, „A Small History of Rhetoric".
2. Walter Benjamin, „Eduard Fuchs, Collector and Historian", în *One-Way Street and Other Writings*, Londra, 1979, p. 359.

3. Vezi Raymond Williams, *Communications*, Londra, 1962, pentru unele propuneri interesante în această privință.
4. Vezi *The Republic of Letters : Working Class Writing and Local Publishing*, Comedia Publishing Group, 9 Poland Street, Londra W1 3DG.

7. *Postfață*

1. Pentru o utilă privire de ansamblu asupra studiilor culturale, vezi G. Turner, *British Cultural Studies : An Introduction*, Londra, 1990, şi Antony Easthope şi Kate McGowan (ed.), *A Critical and Cultural Theory Reader*, Buckingham, 1992. Alte studii similare sînt Tony Bennett *et al.* (ed.), *Popular Culture and Social Relations*, Milton Keynes, 1986 ; R. Collins *et al.* (ed.), *Media, Culture and Society : A Critical Reader*, Londra, 1986 ; Dick Hebdige, *Hiding in the Light*, Londra, 1988 ; Colin MacCabe (ed.), *High Theory/Low Culture*, Manchester, 1986 ; Judith Williamson, *Consuming Passions*, Londra, 1986 ; Iain Chambers, *Popular Culture : The Metropolitan Experience*, Londra, 1986 ; Morag Shiach, *Discourses on Popular Culture*, Cambridge, 1987 ; John Fiske, *Understanding Popular Culture*, Londra, 1993 ; Lawrence Grossberg *et al.* (ed.), *Cultural Studies*, New York, 1992 ; Jim McGuigan, *Cultural Populism*, Londra, 1992 ; John Frow, *Cultural Studies and Cultural Value*, Oxford, 1995.
2. Pentru o culegere consistentă de eseuri post-structuraliste din această perioadă, vezi Derek Attridge *et al.* (ed.), *Post-Structuralism and the Question of History*, Cambridge, 1987. Cea mai acerbă critică a post-structuralismului incipient este Manfred Frank, *What is Neo-structuralism ?*, Minneapolis, 1984.
3. Orice selecție din cîmpul bine reprezentat al criticii feministe este inevitabil arbitrară. Dar printre operele importante ale acestei perioade, se numără : Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction*, Oxford, 1987 ; Elaine Showalter, *The Female Malady*, Londra, 1987, şi *Sexual Anarchy : Gender and Culture at the Fin de Siècle*, New York, 1990 ; Sandra M. Gilbert şi Susan Gubar, *No Man's Land*, vol. 1, *The War of the Words*, New Haven, 1988, vol. 2, *Sexchanges*, New Haven, 1989 ; Patricia Parker, *Literary Fat Ladies*, Londra, 1987 ; Rita Felski, *Beyond Feminist Aesthetics*, Cambridge, Mass., 1989 ; Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't : Feminism, Semiotics,*

Cinema, Londra, 1984 ; Gisela Ecker (ed.), *Feminist Aesthetics*, Londra, 1985 ; Alice Jardine, *Gynesis*, Ithaca, 1985 ; Cora Kaplan, *Sea Changes : Culture and Feminism*, Londra, 1986; Nancy K. Miller, *The Poetics of Gender*, New York, 1986 ; Jane Spencer, *The Rise of the Woman Novelist*, Oxford, 1986. Printre antologiile utile, se numără C. Belsey şi J. Moore (ed.), *The Feminist Reader*, Basingstoke, Londra, 1989 ; Mary Eagleton, *Feminist Literary Theory : A Reader*, Oxford, 1986, *Feminist Literary Criticism*, Londra, 1991 ; G. Greene, C. Kahn (ed.), *Making a Difference*, Londra, 1985 ; Elaine Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism*, Londra, 1986 ; J. Newton, D. Rosenfelt (ed.), *Feminist Criticism and Social Change*, Londra, 1988 ; Sara Mills *et al*. (ed.), *Feminist Readings/Feminists Reading*, New York, Londra, 1989 ; Linda Kauffman (ed.), *Gender and Theory*, Oxford, 1989 ; Robyn Warhol, Diane Price Herndl (ed.), *Feminisms : An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick, 1991 ; Susan Sellers (ed.), *Feminist Criticism : Theory and Practice*, New York, Londra, 1991.

4. Vezi mai ales Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, Londra, 1986, Teresa Brennan (ed.), *Between Feminism and Psychoanalysis*, Londra, 1989.
5. O antologie valoroasă îi aparţine lui Francis Mulhern (ed.), *Contemporary Marxist Literary Criticism*, Londra, New York, 1992. În ciuda relativei sale demodări, critica marxistă a perioadei a reuşit să producă opere precum : Peter Burger, *Theory of the Avant Garde*, Manchester, 1984 ; Franco Moretti, *The Way of the World*, Londra, 1987 ; John Frow, *Marxism and Literary History*, Oxford, 1986 ; Raymond Williams, *Writing in Society*, Londra, 1984, şi *The Politics of Modernism*, Londra, 1989 ; Fredric Jameson, *The Ideologies of Theory*, 2 volume, Londra, 1988, şi *Late Marxism*, Londra, 1990, şi Terry Eagleton, *The Function of Criticism*, Londra, 1984, şi *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, 1991. O culegere utilă de critică marxistă poate fi găsită în C. Nelson and L. Grossberg (ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Londra, 1988.
6. Vezi mai ales volumul său *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Londra, 1991, şi *Signatures of the Visible*, Londra, 1992.
7. Vezi Werner Hamacher *et al*. (ed.), *Responses : On Paul de Man's Wartime Journalism*, Lincoln, Nebr., Londra, 1989.

8. Pentru opere specifice noului istorism, vezi Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*, Chicago, 1980, *Representing the English Renaissance*, Berkeley, 1988, şi *Shakespearean Negotiations*, Oxford, 1988. Vezi şi Jonathan Goldberg, *James I and the Politics of Literature*, Baltimore, 1983, şi *Voice Terminal Echo : Postmodernism and English Renaissance Texts*, New York, Londra, 1986. Vezi şi H.A. Veeser (ed), *The New Historicism*, New York, Londra, 1989. O excelentă critică a curentului ne este oferită de către David Norbrook, „Life and Death of Renaissance Man", *Raritan*, vol. 8, nr. 4, primăvară 1989.
9. Pentru materialismul cultural, vezi Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, 1977, *Problems in Materialism and Culture*, Londra, 1980, şi *Culture*, Londra, 1981. Vezi şi Jonathan Dollimore şi Alan Sinfield, *Political Shakespeare : New Essays in Cultural Materialism*, Manchester, 1985, precum şi Alan Sinfield, *Literature, Politics and Culture in Post-War Britain*, Oxford, 1989. Pentru o privire generală, vezi Andrew Milner, *Cultural Materialism*, Melbourne, 1993.
10. Vezi volumul său, *Specters of Marx*, New York, Londra, 1994.
11. Vezi, de exemplu, J. Hillis Miller, *The Ethics of Reading*, New York, 1987.
12. Vezi, de exemplu, Gillian Rose, *Dialectic of Nihilism*, Oxford, 1984 ; Peter Dews, *Logics of Disintegration*, Londra, 1987 ; Howard Caygill, *Art of Judgement*, Oxford, 1989 ; Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity : From Kant to Nietzsche*, Manchester, 1990 ; J.M. Bernstein, *The Fate of Art*, Oxford, 1992 ; Peter Osborne, *The Politics of Time*, Londra, 1995.
13. Pentru Bahtin, vezi Katerina Clark şi Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Mass., 1984 ; Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin : The Dialogical Principle*, Manchester, 1984, şi Ken Hirschkop, *Bakhtin and Democracy* (în curs de apariţie)*.
14. Pentru teoria generală a postmodernităţii, vezi Hal Foster (ed.), *The Antiaesthetic : Essays on Postmodern Culture*, Washington, 1983 ; Jean-François Lyotard, *Condiţia postmodernă*, Idea, 2003 (trad. rom.) ; David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Oxford, 1989 ; Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Alte analize cu caracter general sînt Christopher Norris,

---

* Apărută ulterior sub titlul *Mikhail Bakhtin : An Aesthetic for Democracy*, Oxford University Press, 1999 (n. tr.).

The Contest of Faculties, Londra, 1985 ; A. Kroker şi D. Cook, *The Postmodern Scene*, New York, 1986 ; Ihab Hassan, *The Postmodern Turn*, Columbus, 1987 ; Jonathan Arac (ed.), *Postmodernism and Politics*, Manchester, 1986 ; John Fekete (ed.), *Life after Postmodernism*, Londra, 1988, şi Alex Callinicos, *Against Postmodernism*, Cambridge, 1989.

15. Pentru cîteva priviri de ansamblu, vezi Robert Venturi *et al.*, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Mass., 1977 ; Christopher Butler, *After the Wake*, Oxford, 1980 ; Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus*, New York, 1982 ; Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, Waterloo, Ontario, 1980, şi *A Poetics of Postmodernism*, New York, Londra, 1988 ; Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York, Londra, 1987 ; Patricia Waugh, *Metafiction*, Londra, New York, 1984 ; Lisa Appignanesi (ed.), *Postmodernism : ICA Documents 5*, Londra, 1986.

16. Vezi Walter Benjamin, „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", în Hannah Arendt (ed.), *Illuminations*, New York, 1969.

17. Vezi Stanley Fish, *Doing What Comes Naturally*, Oxford, 1989, şi Richard Rorty, *Contingenţă, ironie, solidaritate*, All, 1999 (trad. rom.).

18. Cartea lui Edward Said - *Orientalism*, New York, 1979 - este privită, în general, drept opera fondatoare a teoriei post-coloniale ; vezi şi volumul său, *Culture and Imperialism*, Londra, 1993. Alte texte influente sînt : Benedict Anderson, *Imagined Communities*, Londra, 1983 ; Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds*, New York, Londra, 1987 ; Robert Young, *White Mythologies*, Londra, 1990 ; Homi Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, Londra, New York, 1990, şi *The Location of Culture*, Londra, 1994. Pentru o critică dură a teoriei post-coloniale, vezi Aijaz Ahmad, *In Theory : Classes, Nations, Literatures*, Londra, 1992.

Bibliografie

Această bibliografie se adresează acelora care doresc să înţeleagă pînă la capăt toate sau numai unul dintre diferitele cîmpuri ale teoriei literare prezentate în această carte. Operele enumerate sub fiecare titlu nu sînt în ordine alfabetică, ci în ordinea ideală a abordării lor de către un începător. Toate volumele prezentate în carte sînt citate alături de cîteva în plus, însă am încercat să păstrez o listă selectivă şi, astfel, cît mai uşor de utilizat posibil. În afara cîtorva excepţii, toate operele din această listă sînt în limba engleză.

Formalismul rus

Lee T. Lemon şi Marion J. Reis (ed.), *Russian Formalist Criticism : Four Essays*, Lincoln, Nebr., 1965

L. Matejka şi K. Pomorska (ed.), *Readings in Russian Poetics*, Cambridge, Mass., 1971

Stephen Bann şi John E. Bowlt (ed.), *Russian Formalism*, Edinburgh, 1973

Victor Erlich, *Russian Formalism : History-Doctrine*, The Hague, 1955

Fredric Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton, NJ, 1972

Tony Bennett, *Formalism and Marxism*, Londra, 1979

Ann Jefferson, „Russian Formalism", în Ann Jefferson and David Robey (ed.), *Modern Literary Theory : A Comparative Introduction*, Londra, 1982

P.N. Medvedev şi M.M. Bahtin, *The Formal Method in Literary Scholarship*, Baltimore, 1978 (trad. rom., *Metoda formală în ştiinţa literaturii*, Univers, 1992)

Christopher Pike (ed.), *The Futurists, the Formalists and the Marxist Critique*, Londra, 1979

Critica engleză

Matthew Arnold, *Culture and Anarchy*, Cambridge, 1963
Literature and Dogma, Londra, 1873
T.S. Eliot, *Selected Essays*, Londra, 1963
The Idea of a Christian Society, Londra, 1939; ediţia a 2-a Londra, 1982
Notes Towards the Definition of Culture, Londra, 1948
F.R. Leavis, *New Bearings in English Poetry*, Londra, 1932,
şi Denys Thompson, *Culture and Environment*, Londra, 1933
Revaluation : Tradition and Development in English Poetry, Londra, 1936
The Great Tradition, Londra, 1948
The Common Pursuit, Londra, 1952
D.H. Lawrence, Novelist, Londra, 1955
The Living Principle, Londra, 1975
Q.D. Leavis, *Fiction and the Reading Public*, Londra, 1932
Francis Mulhern, *The Moment of „Scrutiny"*, Londra, 1979
I.A. Richards, *Science and Poetry*, Londra, 1926
Principles of Literary Criticism, Londra, 1924
Practical Criticism, Londra, 1929
William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Londra, 1930 (trad. rom., *Şapte tipuri de ambiguitate*, Univers, 1981)
Some Versions of Pastoral, Londra, 1935
The Structure of Complex Words, Londra, 1951
Milton's God, Londra, 1961
Christopher Norris, *William Empson and the Philosophy of Literary Criticism*, Londra, 1978
D.J. Palmer, *The Rise of English Studies*, Londra, 1965
C.K. Stead, *The New Poetic*, Londra, 1964
Chris Baldick, *The Social Mission of English Criticism*, Oxford, 1983

New Criticism-ul american

John Crowe Ransom, *The World's Body*, New York, 1938
The New Criticism, Norfolk, Conn., 1941
Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, Londra, 1949

W.K. Wimsatt şi Monroe Beardsley, *The Verbal Icon*, New York, 1958
şi Cleanth Brooks, *Literary Criticism : A Short History*, New York, 1957
Allen Tate, *Collected Essays*, Denver, Col., 1959
Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, NJ, 1957 (trad. rom., *Anatomia criticii*, Univers, 1987)
David Robey, „Anglo-American New Criticism", în Ann Jefferson şi David Robey (ed.), *Modern Literary Theory : A Comparative Introduction*, Londra, 1982
John Fekete, *The Critical Twilight*, Londra, 1977
E.M. Thompson, *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism*, The Hague, 1971
Frank Lentricchia, *After the New Criticism*, Chicago, 1980

Fenomenologia şi hermeneutica

Edmund Husserl, *The Idea of Phenomenology*, The Hague, 1964 (trad. rom., *Ideea de fenomenologie şi alte scrieri filosofice*, Grinta)
Philip Pettit, *On the Idea of Phenomenology*, Dublin, 1969
Martin Heidegger, *Being and Time*, Londra, 1962 (trad. rom., *Fiinţă şi timp*, Humanitas, 2003)
Introduction to Metaphysics, New Haven, Conn., 1959 (trad. rom., *Introducere în metafizică*, Humanitas, 1999)
Poetry, Language, Thought, New York, 1971
William J. Richardson, *Heidegger : Through Phenomenology to Thought*, The Hague, 1963
H.J. Blackham, „Martin Heidegger", în *Six Existentialist Thinkers*, Londra, 1961
Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, Londra, 1975 (trad. rom., *Adevăr şi metodă*, Teora, 2001)
Richard E. Palmer, *Hermeneutics*, Evanston, Ill., 1969
E.D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven, Conn., 1976
Georges Poulet, *The Interior Distance*, Ann Arbor, 1964
Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, 1955 (trad. rom., *Poezie şi profunzime*, Univers, 1974)

L'Univers imaginaire de Mallarmé, Paris, 1961
Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, 1962
Jean Starobinski, *L'Oeil vivant*, Paris, 1961
La relation critique, Paris, 1972 (trad. rom., *Relația critică*, Univers, 1974)
J. Hillis Miller, *Charles Dickens : The World of his Novels*, Cambridge, Mass., 1959
The Disappearance of God, Cambridge, Mass., 1963
Poets of Reality, Cambridge, Mass., 1965
Robert R. Magliola, *Phenomenology and Literature*, West Lafayette, Ind., 1977
Sarah Lawall, *Critics of Consciousness*, Cambridge, Mass., 1968

Teoria receptării

Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, Evanston, Ill., 1973
Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, Baltimore, 1974
The Act of Reading, Londra, 1978
Hans Robert Jauss, „Literary History as a Challenge to Literary Theory", în Ralph Cohen (ed.), *New Directions in Literary Theory*, Londra, 1974
Jean-Paul Sartre, *What is Literature ?* , Londra, 1978
Stanley Fish, *Is There a Text In This Class ? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass., 1980
Umberto Eco, *The Role of the Reader*, Bloomington, Ill., 1979
Susan R. Suleiman și Inge Crosman (ed.), *The Reader in the Text*, Princeton, NJ, 1980
Jane P. Tompkins (ed.), *Reader-Response Criticism*, Baltimore, 1980

Structuralismul și semiotica

Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, Londra, 1978 (trad. rom., *Curs de lingvistică genrală*, Polirom)
Jonathan Culler, *Saussure*, Londra, 1976
Roman Jakobson, *Selected Writings* (4 vols.), The Hague, 1962, și Morris Halle, *Fundamentals of Language*, The Hague, 1956

Main Trends in the Science of Language, Londra, 1973
Paul Garvin (ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Washington, DC, 1964
J. Vachek, *A Prague School Reader in Linguistics*, Bloomington, Ill., 1964
Jan Mukařovski, *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*, Ann Arbor, 1970
Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, Londra, 1966 (trad. rom., *Gîndirea sălbatică*, 1970)
Edmund Leach, *Lévi-Strauss*, Londra, 1970
Vladimir Propp, *The Morphology of the Folktale*, Austin, Texas, 1968
A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, 1966
Du Sens, Paris, 1970
Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, 1973
Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron*, The Hague, 1969
Gérard Genette, *Narrative Discourse*, Oxford, 1980
Figures of Literary Discourse, Oxford, 1982
Yury Lotman, *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor, 1977
Analysis of the Poetic Text, Ann Arbor, 1976
Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Londra, 1977 (trad. rom., *O teorie a semioticii*, Meridiane, 2003)
Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Londra, 1980
Mary Louise Pratt, *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Ill., 1977
Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, Londra, 1977 (trad. rom., *O teorie a semioticii*, Meridiane, 2003)
Jacques Ehrmann (ed.), *Structuralism*, New York, 1970
Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, Londra, 1975
The Pursuit of Signs, Londra, 1981
Fredric Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton, NJ, 1972
Michael Lane (ed.), *Structuralism : A Reader*, Londra, 1970
David Robey (ed.), *Structuralism : An Introduction*, Oxford, 1973
Richard Macksey şi Eugenio Donato (ed.), *The Structuralist Controversy : The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimore, 1972

Post-structuralismul

Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, Evanston, Ill., 1973
Of Grammatology, Baltimore, 1976
Writing and Difference, Londra, 1978
Positions, Londra, 1981 (trad. rom., *(Ex)poziţii*, Idea, 2001)
Ann Jefferson, „Structuralism and Post-Structuralism", în Ann Jefferson şi David Robey, *Modern Literary Theory : A Comparative Introduction*, Londra, 1982
Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, Londra, 1967 (trad. rom., *Gradul zero al scriiturii*, Cartier, 2006)
Elements of Semiology, Londra, 1967
Mythologies, Londra, 1972 (trad. rom., *Mitologii*, Institutul European, 1997)
S/Z, Londra, 1975
The Pleasure of the Text, Londra, 1976 (trad. rom., *Plăcerea textului*, Cartier, 2006)
Michel Foucault, *Madness and Civilization*, Londra, 1967
The Order of Things, Londra, 1970 (trad. rom., *Ordinea lucrurilor*, Humanitas, 1993)
The Archaeology of Knowledge, Londra, 1972 (trad. rom., *Arheologia cunoaşterii*, Univers, 1999)
Discipline and Punish, Londra, 1977 (trad. rom., *A supraveghea şi a pedepsi*, Humanitas, 1997)
The History of Sexuality (vol. 1), Londra, 1979 (trad. rom., *Istoria sexualităţii*, Editura de Vest, 1995)
Hayden White, „Michel Foucault", în John Sturrock (ed.), *Structuralism and Since*, Oxford, 1979
Colin Gordon, *Michel Foucault : The Will to Truth*, Londra, 1980
Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, 1974
Desire in Language, Oxford, 1980
Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven, Conn., 1979
Geoffrey Hartman (ed.), *Deconstruction and Criticism*, Londra, 1979
Criticism in the Wilderness, Baltimore, 1980
J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition*, Oxford, 1982
Rosalind Coward şi John Ellis, *Language and Materialism*, Londra, 1977

Catherine Belsey, *Critical Practice*, Londra, 1980
Christopher Norris, *Deconstruction : Theory and Practice*, Londra, 1982
Josué V. Harari (ed.), *Textual Strategies*, Ithaca, NY, 1979
Jonathan Culler, *On Deconstruction*, Londra, 1982

Psihanaliza

Sigmund Freud : vezi volumele publicate de Pelican Freud Library (Harmondsworth, 1973–86), mai ales *Introductory Lectures on Psychoanalysis, The Interpretation of Dreams, On Sexuality* şi *Case Histories* (2 vol.)
Richard Wollheim, *Freud*, Londra, 1971
J. Laplanche şi J.-B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, Londra, 1980
Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, Londra, 1956 (trad. rom., *Eros şi civilizaţie*, Trei, 1996)
Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy*, New Haven, 1970
Jacques Lacan, *Ecrits : A Selection*, Londra, 1977
The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis, Londra, 1977
A.G. Wilden, *The Language of the Self*, Baltimore, 1968
Anika Lemaire, *Jacques Lacan*, Londra, 1977
Elizabeth Wright, „Modern Psychoanalytic Criticism", în Ann Jefferson şi David Robey, *Modern Literary Theory : A Comparative Introduction*, Londra, 1982
Simon Lesser, *Fiction and the Unconscious*, Boston, 1957
Norman N. Holland, *The Dynamics of Literary Response*, Oxford, 1968
Five Readers Reading, New Haven, Conn., 1975
Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York, 1952
Kenneth Burke, *Philosophy of Literary Form*, Baton Rouge, 1941
Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Londra, 1975 (trad. rom., *Anxietatea influenţei : o teorie a poeziei*, Paralela 45, 2008)
A Map of Misreading, Londra, 1975
Poetry and Repression, New Haven, Conn., 1976
Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Word*, Londra, 1978

Shoshana Felman (ed.), *Literature and Psychoanalysis*, Baltimore, 1982
Geoffrey Hartman (ed.), *Psychoanalysis and the Question of the Text*, Baltimore, 1978

Feminism

Michèle Barrett, *Women's Oppression Today*, Londra, 1980
Mary Ellmann, *Thinking About Women*, New York, 1968
Juliet Mitchell, *Women's Estate*, Harmondsworth, 1977
M.Z. Rosaldo şi L. Lamphere (ed.), *Women, Culture and Society*, Stanford, 1974
S. McConnell-Ginet, R. Borker şi N. Furman (ed.), *Women and Language in Literature and Society*, New York, 1980
Kate Millett, *Sexual Politics*, Londra, 1971
Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering : Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, 1978
Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, Harmondsworth, 1976
Annette Kuhn şi Ann Marie Wolpe (ed.), *Feminism and Materialism*, Londra, 1978
Jane Gallop, *Feminism and Psychoanalysis : The Daughter's Seduction*, Londra, 1982
Janine Chasseguet-Smirgel (ed.), *Female Sexuality*, Ann Arbor, 1970
Elaine Showalter, *A Literature of Their Own : British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, NJ, 1977
Josephine Donovan, *Feminist Literary Criticism*, Lexington, Ky., 1975
Sandra Gilbert şi Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, Londra, 1979
Patricia Stubbs, *Women and Fiction : Feminism and the Novel 1880–1920*, Londra, 1979
Ellen Moers, *Literary Women*, Londra, 1980
Mary Jacobus (ed.), *Women Writing and Writing about Women*, Londra, 1979
Tillie Olsen, *Silences*, Londra, 1980
Elaine Marks şi Isabelle de Courtivron (ed.), *New French Feminisms*, Amherst, Mass., 1979
Julia Kristeva, *About Chinese Women*, New York, 1977
Hélène Cixous şi Catherine Clément, *La jeune née*, Paris, 1975

Hélène Cixous, Madeleine Gagnon şi Annie Leclerc, *La venue à l'écriture*, Paris, 1977
Hélène Cixous, „The Laugh of the Medusa", *Signs*, vol. 1, nr. 4, 1976
Luce Iragaray, *Spéculum de l'autre femme*, Paris, 1974
Ce sexe qui n'en est pas un, Paris, 1977
Sarah Kofman, *L'énigme de la femme*, Paris, 1980

Marxismul

Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, Londra, 1976
Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, 1977
Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, Londra, 1978
Terry Eagleton, *Criticism and Ideology*, Londra, 1976
Cliff Slaughter, *Marxism, Ideology and Literature*, Londra, 1980
Tony Bennett, *Formalism and Marxism*, Londra, 1979
Terry Lovell, *Pictures of Reality*, Londra, 1980
Lee Baxandall şi Stefan Morowski (ed.), *Marx and Engels on Literature and Art*, New York, 1973
Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, Ann Arbor, 1971
Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*, Cambridge, Mass., 1968
V.N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, New York, 1973
Georg Lukács, *The Historical Novel*, Londra, 1974 (trad. rom., *Romanul istoric*, Minerva, 1978)
Studies in European Realism, Londra, 1975
Lucien Goldmann, *The Hidden God*, Londra, 1964
Christopher Caudwell, *Illusion and Reality*, Londra, 1973
John Willett (trad.), *Brecht on Theatre*, Londra, 1973
Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, Londra, 1973
Illuminations, Londra, 1973
Charles Baudelaire, Londra, 1973
One-Way Street and Other Writings, Londra, 1979
Terry Eagleton, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*, Londra, 1981
Pierre Macherey şi Etienne Balibar, „On Literature as an Ideological Form", în Robert Young (ed.), *Untying the Text*, Londra, 1981

Ernst Bloch *et al.*, *Aesthetics and Politics*, Londra, 1977
Fredric Jameson, *Marxism and Form*, Princeton, NJ, 1971
The Political Unconscious, Londra, 1981
Martin Jay, *The Dialectical Imagination*, Londra, 1973
Raymond Williams, *Politics and Letters*, Londra, 1979
Problems in Culture and Materialism, Londra, 1980

Index

A

abstracţie eidetică 74
acţiune simbolică, Burke 211
Althusser, L., ideologie 198-200, 217
ambiguitate
  deconstrucţie 170-171
  Empson 68-69
ambivalenţă, New Criticism 72, 171
analiza de text, Leavis 48, 51-52
Arnold, M., ideologie 40-41, 43, 45, 111, 224
artă
  analiză freudiană 156
  filosofia lui Heidegger 71
  filosofie a 37
  teorie culturală 245
auctorială
  intenţie, *vezi* intenţie auctorială
Austen, J. 40
Austin, J.L., teoria actelor de vorbire 141
autoritarism
  Eliot 57-58
  fenomenologie 75
  Lawrence 61-62

B

Bahtin, M., teorie lingvistică 139-140, 172, 261
Baldick, C., imperialism 45
Balzac, H. de, *Sarrasine* 162-164
Barthes, R. 159-163
  actul lecturii 97-98
  definirea „literaturii" 215
  modernism 164
  naratologie 126, 159
  post-structuralism 160-164, 205
  structuralism 159-161
basme, naratologie 127
Baudelaire, C. 139
bărbaţi, studiul literaturii engleze şi 45-46, 59
  vezi şi roluri de gen
Beardsley, M., New Criticism 64
Benjamin, W. 238
Bentham, J. 25
Blackmur, R.P., New Criticism 64
Blake, W. 36
Bloom, H. 170, 211-212
Boccaccio, G. 127
Brecht, B., radicalism social 161, 198-199

Bremond, C., naratologie 126
Brik, O. 16-17
Brontë, E. 50
Brooks, C., New Criticism 64, 69-70
Browning, R. 50
Bunyan, J. 50
Burke, K., acţiune simbolică 211
Byron, G.G. 50

C

canonul literar
  în „discursul" literar 232
  judecată de valoare 25, 264
capitalism
  critică politică 224-225, 227-228, 247
  fascism şi 85
  începuturile literaturii engleze ca obiect de studiu: Eliot 50-51, 54-55; Lawrence 55; Leavis 49-50; masculinitate şi 39; romantici şi 35-37
  postmodernism 255-256
categorii narative, Frye 113
Cervantes, M. de, formalism 16
Chaucer, G. 34
Chomsky, N., lingvistică 145
coduri
  structuralism 116, 147-148
  teoria receptării 104-105, 116
Coleridge, S.T., estetică 37
colonialism
  critică politică 224
  începuturile literaturii engleze ca obiect de studiu 34-35, 45-46, 56
  post-structuralism 168
  teoria post-colonială 264-266
complexul lui Oedip
  analiza lui Bloom 212-213
  Fii şi îndrăgostiţi (Lawrence) 203-204
  Freud 181-184, 188
  semiotica lui Kristeva 126
  psihanaliza lacaniană 191-192, 194
concretizare, teoria receptării 101-102, 107
Conrad, J. 50
conştiinţă
  fenomenologia husserliană 70-72, 74-75, 130
  Heidegger 81-82
  Hirsch 87-88
  naratologie şi 126
  structuralism 130-133
  teoria limbajului a lui Bahtin 141
  vezi şi subconştient
conţinut literar, formalism 17
conversaţie fatică 28-29
Couples (Updike) 95
creaţie imaginativă 15-16, 18-20
critica aplicată, Leavis 59-60
Critica aplicată (Richards) 30
critica marxistă 252, 254-255, 258
critica politică
  criza studiilor literare 242-245
  discurs strategic 240, 242, 252, 254-255
  discursul criticii literare 232-237

educaţia superioară 233-234, 242-243
feminism 239-240
identitatea teoriei literare 229-233
industria culturii 245
în anii '60 şi '70 250-252
politica şi teoria literară 222-224
retorică 234-235, 240
scrierile clasei muncitoare 245
socialism 239-240, 242-243, 252, 255-256
umanismul liberal 231-232
critica socialistă 237-238, 240-241, 252, 254-255
Culler, J., structuralism 147-148
culturalism, despre post-colonialism 267-268
cultură de masă
educaţie şi 51-52, 59
postmodernism 264
cultură populară 51-52, 59, 164, 264

D

Daleski, H.M., despre Lawrence 205
Darwin, C. 15, 25-27
Dasein 81, 83-84, 88
de Man, P., deconstrucţie 168-169, 256-257
Decameronul (Boccaccio) 127
deconstrucţie 156-158
Bloom 168, 212-213
de Man 168-169
despre teorie 255-256
teoria post-colonială 267-268
defamiliarizare *vezi* înstrăinare
Defoe, D. 50
Derrida, J.
deconstrucţie 156-158, 173, 256
modernism 164
societatea falogocentrică 218
Dickens, C. 50
Dilthey, W. 86, 93
discurs
feminism 244-245
literar 233-236
non-pragmatic 20-22
schimbare dinspre limbaj înspre 139
strategic 240-242
Don Quijote (Cervantes) 17
Donne, J. 55-56
Dryden, J. 50

E

educaţie
critica politică 232-233, 242-244
literatură pentru 43-45, 51-52, 58
mişcări studenţeşti 166-167, 250-252
vezi şi literatura engleză ca disciplină de studiu
ego
critică literară 211
Freud 181, 183, 186-187
Lacan 184, 186, 190-191
Eichenbaum, B. 16
Eliot, G., evaluări 50, 231

Eliot, T.S. 50, 55-58, 65, 69
Țara pustie 58, 209
Ellis, J.M. 24
Empson, W., teorie literară 48, 65, 69-71
enunțare, psihanaliză lacaniană 159
esențialism
Heidegger 81
Husserl 75, 81
etnicitate, teoria post-colonială 267
Evgheni Oneghin (Pușkin) 17
existențialism
Heidegger 81-82
studiul de receptare al lui Sartre 98-99

F

fascism
cochetarea lui Eliot cu 57
Heidegger și 83-86
valorificarea literaturii 52-53
femeile
critica politică 237-239, 241-245, 252-255
educație 44
post-structuralism 156-157, 173-175
psihanaliza 182, 188-189, 191, 216-220, 254
teoria post-colonială 267
feminism
critica politică 237-239, 241-245, 252-255
post-structuralism și 173-175
psihanaliză 188-189, 191, 216-220, 254
teoria post-colonială 267
fenomenologie
hermeneutica heideggeriană 82-85, 90-91
hermeneutica lui Gadamer 85-87, 91, 93
hermeneutica lui Hirsch 87-90, 92
husserlian 79-52, 55, 58, 90, 131
vezi și teoria receptării
Ferma animalelor (Orwell) 17
Fielding, H. 50
Fii și îndrăgostiți (Lawrence) 202-206
ființă, Heidegger 83-85, 87-89
filologie 48
Fish, S.
postmodernism 265
teoria receptării 100-102
Foamea (Hamsun) 19
formalism 16-20
Bahtin 140
Barthes și 160, 164
comparație cu naratologia 127
comparație cu teoria receptării 103
deconstrucția ca întoarcere la, 171
influența fenomenologiei 80
în anii '60 și '70 250
înstrăinare 17-20, 122, 164
retorică și 235
structuralism și 121-123, 133
formă
critica literară freudiană 207-208
formalism 17

Foucault, M., noul istorism 257-258
Freud, S. 179-181
complexul lui Oedip 181-184, 189
critică literară 206-208
ego 184, 187-188
inconştientul 179, 181, 183-184, 207-209
individualism 189-190
jocul *fort-da* 214-215
nevroză 179, 184-185, 207
parapraxis 184
principiul plăcerii şi al realităţii 178-179, 181, 220
psihoză 186
pulsiunea morţii 187-188
relaţia părinte-copil 179-183, 189-190
sexism 188-189
sexualitate 180-181
sublimare 179
transfer 186-187
vise 183-184, 207-209
vezi şi psihanaliză
Frye, N. 115-121, 232
categorii narative 116-117
mythoi 116
structuralism 119

G

Gadamer, H.-G., hermeneutică 85-86, 91-94
Genette, G., naratologie 126-127 129
Gibbon, E., gîndirea europeană (Tradiţie), Eliot 16, 23
glume, teoria lui Freud 184, 208
Gordon, G., religie 40
Gradul zero al scriiturii (Barthes) 165-166
Greenblatt, S., istorism 258
Greimas, A. J., naratologie 126-127

H

Hamsun, K. 20
Hartman, G., deconstrucţie 170
hedonism 220
Hegel, G., estetică 37
Heidegger, M., hermeneutică 80-86, 90-91
Herbert, G., evaluarea lui Eliot 56
hermeneutică 85-94
cercul hermeneutic 94, 100-101
Gadamer 89-90, 92-94
Heidegger 88-92
Hirsch 90-92, 94, 110
vezi şi teoria receptării
Hirsch, E.D., hermeneutică 90-92, 94, 110
Hitler, A. 58, 83
Holland, N.H., freudianism 210-211
Homer 27
Hopkins, G.M.
caracterul englez pur 55
defamiliarizare 18
reevaluarea lui Leavis 50
Husserl, E.
fenomenologie 73-81, 85-86, 90, 132

idealism
fenomenologia lui Husserl 87
romantici 35
structuralism ca 116
ideologie
analiza lui Althusser 198-200, 215
critica politică 223, 239
fenomenologie 74-75, 78-79
judecăţi de valoare în cadrul 25-26
literatura ca diseminare a 28-29, 50
semnul ca mijloc material al 140
tema lui Barthes 159
teoria lui Frye 116
teoria receptării a lui Iser 100-101
imaginar, psihanaliza lacaniană 191-197, 200
imagişti, limbaj 59
imperialism
critica politică 245
începuturile literaturii engleze ca obiect de studiu 35-36, 45-46
post-structuralism 167
teoria post-colonială 266-268
inconştient
analiza viselor 207-209
Fii şi îndrăgostiţi (Lawrence) 204-204
Freud 181-184, 189, 206-208
opera lui Holland 211
psihanaliza lacaniană 159, 184, 192-195, 200-202
semiotica lui Kristeva 216-217
sub-text 206
indeterminare, teoria receptării 101-102, 105-108
individualism, Freud 189-190
industrialism
începuturile literaturii engleze ca obiect de studiu : cultură de masă 52 ; Eliot 55-57, 65 ; Lawrence 59 ; Leavis 53-54 ; New Criticism 72 ; romanticii şi 31-33
modernism şi 164
Ingarden, R., teoria receptării 97-98, 101-102, 106
intenţie auctorială
Empson 70, 72
formalişti 17
Hirsch 87, 89-90
Husserl 72, 74, 76
New Criticism 63-64
Sartre 98-99
structuralism 130-131, 134, 138
ironie, New Criticism 70
Iser, W., teoria receptării 98-101, 104-105, 107
istorie
critica politică 223-224, 230-231
definirea literaturii 15-16
fenomenologie 79-80, 82, 84-85 : Gadamer 91-93 ; Heidegger 84-85 ; hermeneutica lui Hirsch 90-92 ; teoria receptării 104-105
structuralism 130-134, 166
teoria lui Frye 113-114

istorism, în anii ’80 257-259, 271

Î

înstrăinare (defamiliarizare)
Brecht 216
comparaţie cu teoria receptării 97, 103
formalism 18-21, 122, 164
Heidegger 85
orientări în anii ’60 şi ’70 250
semnul dublu al lui Barthes 161
structuralism şi 123-124, 129

J

Jakobson, R.
definirea literaturii 16
structuralism 123-124, 129, 132
textul visului şi 210
James, H. 50
Jameson, F. 120, 255, 264
Jauss, H.R., teoria receptării 98-99
jocul *fort-da* 214
Johnson, S. 50
Jonson, B. 50
Joyce, J.
analiza lui Kristeva 218
aplicarea teoriei receptării 103
reevaluarea lui Leavis 50
judecată de valoare
canonul literar 25, 234, 271
în definirea literaturii 26-30, 32
postmodernism 263
structuralism 145, 251

K

Kant, I.
despărţirea lui Husserl de 66
începuturile esteticii 40
Keats, J. 50
Keynes, J.M. 13
Klein, M., freudianism 191
Knights, L.C., literatura engleză ca disciplină de studiu 48
Kristeva, J.
influenţa lui Lacan 217-218
post-structuralism 159
semiotică 216-217

L

Lacan, J.
complexul lui Oedip 183-186
dorinţă 214
ego 212, 214, 216
imaginar 211, 213, 216-217
inconştient 194-195, 201, 204, 215-217
influenţa asupra feminismului 216-217
limbajul din perspectiva lui 190-191, 194, 197-199
naraţiunea 215-216
ordinea simbolică 193, 217
parapraxis 184
post-structuralism 158, 190, 192-193, 214-215
relaţia părinte-copil 190-193 202 215
sexualitate 183-186, 202
teoria psihanalitică 183-189, 202-203, 215-216

Lamb, C. 15, 24-25
Lawrence, D.H.
  caracteristicile de dreapta 58-59
  critica aplicată 60
  evaluarea lui Leavis 50, 58-59
  lectura psihanalitică 206-207
Leavis, F.R. 48, 50-52
  analiza de text 52, 54-55
  comparaţie cu filosofia husserliană 75-76
  critica aplicată 53-54
  evaluarea lui Lawrence 50, 58-59
  influenţa lui Eliot 55-56
  New Criticism 65, 69
Leavis, Q.D. (născută Roth) 47-48
Lesser, S., analiza freudiană 211
Lévi-Strauss, C., structuralism 120, 126, 132, 135-136, 139, 145
liberalism
  atacarea lui Eliot 56, 58
  reacţia de dreapta 58-59
  teoria post-colonială 267
limbaj
  adepţii lui Leavis 50, 54 74-75
  autoreferenţial 21
  evaluarea lui Eliot 56-58
  fenomenologie 74-75 77-78: hermeneutică 91
  formalism 17-20
  întoarcere înspre discurs 139--140
  modelul contractual 138
  psihanaliza lacaniană 159, 184, 192-195
  realismul lui Barthes 160
  semiotica lui Kristeva 217-219
  teoria lui Bahtin 138-139, 141
  teoria lui Saussure 119-121, 123, 130, 132
  vezi şi post-structuralism; structuralism
lingvistică
  formalism 18
  psihanaliza lacaniană 161
  saussuriană 119-121, 123, 130, 132
  şcoala pragheză 122-123
  teoria lui Bahtin 138-139, 141, 260
  vezi şi structuralism
literatura engleză ca disciplină de studiu
  critică politică 230-232, 242-244
  începuturile 43-46
  Leavis 46-50
  New Criticism 60-63
  orientări în anii '60 şi '70 250--252
  plăcere 220-222
  Richards 60-61
literatură, definiţii 15-33
  discurs non-pragmatic 20-22
  formalism 16-20
  imaginaţie 15-16, 24-25
  judecată de valoare 23, 25-26
  perioada romantică 24-25
  secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea 23-25
literatura victoriană, funcţia 40--42, 45
Lotman, Y., semiotică 123-126, 135

M

Macaulay, T. 15, 22-23
Marcuse, H., psihanaliză politică 222
Marvell, A. 15, 55
Marx, K. 15, 22-23, 25
masculinitate, începuturile literaturii engleze ca obiect de studiu şi 45-46, 60
materialism cultural 258-259
Medvedev, P.N. 140
metaforă
  comparaţie cu metonimia 121, 184
  limbaj indestructibil metaforic 170
  psihanaliza lacaniană 190-195
metode critice
  discurs literar 231-233
  discurs strategic 240-242
  Leavis 47-52, 61-62
  reprezentanţii New Criticism 67-68
  retorică 235-237
  teoria literară ca non-subiect 226
  umanism liberal 237-239
  vezi şi şcolile şi metodele omonime
metonimie, comparaţie cu metafora 121, 184
Mill, J.S. 15, 25
Miller, J. Hillis
  deconstrucţie 170-171
  şcoala de la Geneva 77-78
Milton, J.
  definirea literaturii 15
  evaluarea lui Eliot 57
  evaluarea lui Leavis 55-56, 228
mimetism
  Husserl 39-40
  Leavis 55
mişcările studenţeşti (1968) 167-168, 252, 254
mituri, naratologie şi 126-127
modernism 83
modernitate, sfîrşit al 262
Morris, W. 37
Mukařovski, J., structuralism 122
mythoi, teoria lui Frye 114-115

N

naratologie 127-129
naraţiune, model psihanalitic 214
naturalism, modelul psihanalitic 216
naţionalism
  literatura engleză ca obiect de studiu 44-47, 55
  teoria post-colonială 267
Nazism
  Heidegger şi 83-84
  valorificarea literaturii 53
nevroză 178, 185, 207
New Criticism 63-72, 113-114
  post-structuralism 171-172
  structuralism 122
  teoria lui Frye 113-115, 228
Newbolt, Sir Henry 45
Newman, J.H. 16
Nietzsche, F., postmodernitate 263

O

obiectivitate
  definirea literaturii 23
  fenomenologie 77-78, 86
  hermeneutica lui Hirsch 90
  judecată de valoare 25-31
  post-structuralismul lui Barthes 81
  reprezentanţii New Criticism 68
  structuralism 145
  teoria receptării a lui Fish 97
Ohmann, R., acte de vorbire 142
ordine simbolică
  Lacan 194-195, 215-216, 218
  semiotica lui Kristeva 216-219
Orwell, G.
  discurs non-pragmatic 23
  formalism 17

P

paradox, New Criticism 71
paranoia 185
parapraxis 184, 196
pastorală, Empson 72
Peirce, C.S., semiotică 123
Plăcerea textului (Barthes) 94
pluralism, critică literară 228
poezie
  construirea teoriilor literare 69-70
  deconstrucţie post-structurală 170
  din punctul de vedere al complexului lui Oedip 211-212
  discurs non-pragmatic 22
  fenomenologia husserliană 76, 78
  formalism 20, 77, 122
  imagişti 59
  New Criticism 66-70, 171
  perspectiva lui Eliot 57, 60, 70
  perspectiva lui Richards 64, 66, 70
  romanticii 35, 59, 129
  structuralism : analiza poemului *Les chats* 139 ; funcţia poetică a lui Jakobson 120 ; impactul asupra romantismului 129 ; semiotica lui Lotman 123-124 ; trecerea formaliştilor înspre 122
  tratarea lui Empson 72
politică
  feminism 216-220
  începuturile literaturii engleze ca obiect de studiu : Eliot 57-58 ; New Criticism 68-69 ; reacţia de dreapta 60 ; revoluţie 35 ; romanticii 36, 60-61
  noul istorism 257-258
  post-structuralism 167-170, 174-176, 252, 260-261
  psihanaliză 216-222
  teoria culturală 268-270
  teoria post-colonială 266-268
  vezi şi valori sociale
Pope, A. 50
pozitivism
  post-structuralism şi 169 252-253
  respingerea de către Husserl a 73-76
postmodernism 260-266

distincţia de postmodernitate 261-263
teoria culturală 268
post-structuralism 151-176
Barthes 159-167, 215-216
deconstrucţie 156-159, 170-174, 211-212, 257
Derrida 156-159, 173, 257
deziluzionare politică 167-170, 253
femei 156-157, 174-176
modernism şi 164
New Criticism şi 171-172
psihanaliză şi 158-159, 190-191, 193-194, 215, 256
semnificant şi semnificat 151-156, 162-163, 168-169
societate falogocentrică 218
societate logocentrică 218
tendinţe în anii '80 şi '90 260-261
text 156
Poulet, G., şcoala de la Geneva 77-78
Pound, E., caracteristici de dreapta 59
predare, literatura engleză ca disciplină de studiu
adepţii lui Leavis 47-52, 60-61
critica politică 227-230, 243-245
începuturile 43-47
plăcere 220-222
principiul realităţii, Freud 177-182
procedee literare, formalism 17-18
procesul scriiturii
deconstrucţia 158-159
formă săracă de exprimare 154-155
post-structuralismul lui Barthes 162-163, 165-166
propensiunea spre utopie, în teoria lui Frye 116
Propp, V., naratologie 127
psihanaliză 177-222
Althusser despre ideologie 198-201, 215
control social prin 189
critica literară 207-222 : acţiune simbolică 211-212 ; analiza viselor 208-210 ; autori 207 ; cititori 206, 211 ; construcţie formală 207 ; conţinut 207, 210 ; din perspectiva complexului lui Oedip 211-212 ; feminism 216-220, 254 ; *Fii şi îndrăgostiţi* (Lawrence) 202-207 ; jocul *fort-da* 213-214 ; naraţiune 214-215 ; revizie secundară 209 ; teoria plăcerii 220-222
Freud 177-190, 207-209, 213-214, 221
Lacan 184, 191-199, 201, 215-217
transfer 186
psihoză 185
pulsiunea morţii, Freud 187-188
Puşkin, A. 17

Q

Quiller Couch, A. 47-48

R

rasism, teoria post-colonială 267
Raleigh, Sir Walter (profesor) 47
Ransom, J.C., New Criticism 64-65, 68-69
război
  literatura engleză ca disciplină de studiu şi 44-47
  ordinea socială după 73
realism
  Barthes 160-161
  literatura ca adevăr sau ficţiune 15-16
  modelul psihanalitic 213-214
Reich, W., psihanaliză politică 222
relativism, hermeneutica lui Hirsch 90
religie
  Eliot şi 56-57
  eşecul religiei 40, 43-44
  Frye 115-116
  poezia ca substitut al 63
retorică 236, 240
revizie secundară 209
Richard, J.-P., şcoala de la Geneva 78-79
Richards, I.A. 47, 63-64, 70
  judecată de valoare 30-31
  New Criticism 63-64, 66-67, 69
Richardson, S. 50
Riffaterre, M., structuralism 139
rol de gen
  critica politică 239-240
  post-structuralism 156-157, 175
  psihanaliză 181-183, 190-191, 193-194, 216-220
rol de sex *vezi* rol de gen
romantism
  atacul lui Eliot asupra 56-57, 59-60
  definiţii ale literaturii 34-37
  doctrina simbolului 38
  întoarcerea lui Bloom la 212-213
  structuralism şi 129-130
Rorty, R., postmodernism 265
Roth, Q.D. 47-48
Rousset, J., şcoala de la Geneva 77

S

Sarrasine (Balzac) 162-164
Sartre, J.-P., teoria receptării 96
Saussure, F. de, teorie lingvistică 118-120
  critica lui Bahtin 139-140
  individul şi societatea 136
  metaforic şi metonimic 121
  post-structuralism 151-152
  teoria istorică a semnificaţiei 130, 132-133
Schiller, J. von, estetică 37
schimbare socială
  efectul asupra teoriei literare 250-254
  post-structuralism 167-168, 173
schizofrenie 185
Schleiermacher 86

scrierile clasei muncitoare 247
Scrutiny 48-54, 60-61
semiotică 123-124
  Kristeva 216-219
  Lotman 123-124, 134-135
  Peirce 123
  retorică şi 236-237
  teoria lui Bahtin 139-140, 142, 145
semnificaţie
  fenomenologie hermeneutică 85-91
  natură istorică 80-81, 89-91, 130-134
  New Criticism 66-67
  psihanaliza lacaniană 196
  post-structuralism 151-156 : deconstrucţie 156-159, 170-171 ; semnificant şi semnificat 151-156, 162, 168-169
  procedeul minus al lui Lotman 125
  structuralism 119-120, 130-134, 136, 138-139
  textul visului 183-184
  transcendental (husserlian) fenomenologie 77, 79-80, 86
  vezi şi teoria receptării
semnificaţie, distincţie faţă de „înţeles" 87-90
semnificant şi semnificat
  definirea literaturii 16
  discurs literar 231, 233
  psihanaliza lacaniană 193-195
  post-structuralism 150-156, 162, 168
  semiotica lui Lotman 123-125
  sexualitate şi 254
  structuralism 119-120
semn, realismul lui Barthes 150-156
  vezi şi semiotică ; semnificant şi semnificat
sexualitate
  feminism 254
  analiza freudiană 180, 189
  psihanaliza lacaniană 192-194, 202
Shakespeare, W.
  definirea literaturii 15, 25-27
  exemplul teoriei receptării 102-103
  instituţia literară 232
  reevaluarea lui Leavis 49-50
Shaw, G.B., teatru 216
Shelley, P.B., reevaluarea lui Leavis 50, 55
simbol, doctrină a 38
societate falogocentrică 218
societate logocentrică 218
societate organică
  adepţii lui Leavis 54
  Empson 72
  fenomenologia husserliană 76
  Heidegger 82
  soluţia lui Eliot 56-57
societate, psihanaliză 188
  ideologia în 199-200
  inconştientul şi 200-207
  vezi şi societatea organică
Spencer, H. 15, 48
Staiger, E., şcoala de la Geneva 77

Starobinski, J., şcoala de la Geneva 77, 79
Sterne, L.
  abordarea formalistă a lui 18
  modelul empirist al limbajului 138
  reevaluarea lui Leavis 50
strategii interpretative 240-242
structuralism 113-152, 229
  Barthes 126, 159-162, 166
  caracterul construit al semnificaţiei 129
  cititorul ideal 145, 148-149
  comparaţie cu gîndirea lui Heidegger 83
  critica lui Bahtin 139-140, 142, 145-146
  funcţia 147
  ilustrare a 117
  influenţa lui Jakobson 121-122, 133-136, 139
  în anii '60 şi '70 250-251
  în sensul lui Frye 116, 229
  întîlnirea cu semiotica 122
  întoarcerea dinspre limbaj, înspre discurs 138
  modernism şi 164-165
  naratologie 127-129
  receptarea în Marea Britanie 146
  retorică şi 236-237
  subiectul uman în 134-146
  semiotica lui Lotman 123-124, 134-135
  semiotica lui Peirce 123
  semnificant şi semnificat 118-119
  structuri sincronice 132-134
  teoria actelor de vorbire 141-143
  teoria istorică a semnificaţiei 130-134, 166
  teoria lingvistică a lui Saussure 118-121, 130, 132-133, 137-138
  trecerea dinspre formalism înspre 120-123
  vezi şi post-structuralism
structuri sincronice 132-134
studii culturale
  criză în 242-247
  începuturile 51, 251, 264
  postmodernism 264
  teoria post-colonială şi 266
subiectivitate
  fenomenologie 77, 86
  judecată de valoare 25-31
  structuralism 134-146
sublimare 178
sub-text, subconştient 206

Ş

şcoala de la Frankfurt 222
şcoala de la Geneva 77-78
şcoala de la Konstanz, teoria receptării 98
şcoala de la Yale, deconstrucţie 170
Şklovski, V. 13, 16, 18

T

Tate, A., New Criticism 64
teatru, dincolo de naturalism 216
Tennyson, A. 50
teoria actelor de vorbire 141-143

teoria culturală, 245-247, 251
teoria Marilor Oameni 66-67
teoria plăcerii, psihanaliză 177-178, 180-182, 220-222
teoria post-colonială 266-268
teoria receptării 97-111
  Barthes 103-104
  cod de referinţă 98-99
  codurile receptării lui Lotman 123-125
  concretizare 96-97
  Fish 98-99, 110-111
  indeterminare 93, 98-100, 105-108
  Ingarden 98, 101-102, 106
  Iser 98-100, 104-105, 107
  în anii '60 şi '70 250
  Jauss 95-96
  problema epistemologică 98-99
  strategii interpretative 97-98, 106-109
  Sartre 96
  situarea în istorie 96
  şcoala de la Konstanz 98, 104
teoria socială a semnificaţiei, structuralism 130-134, 137-140
teorie estetică 37-38
text, post-structuralism 156
timp, Heidegger 81-82, 84-85
Tînianov, Y. 17, 133
Todorov, T., naratologie 126-127
Tomaşevski, B. 16
tradiţie
  Eliot 57-58, 92
  fenomenologia lui Gadamer 92
transfer, psihanaliză 186
Tristram Shandy (Sterne) 18, 138

Ţ

Ţara pustie (Eliot) 59, 209

U

umanism
  Arnold 40, 42-43
  Bloom 212-213
  critica politică 228, 236-240
  Frye 116, 229
  Lawrence 61
  teoria receptării a lui Iser 100, 103-104
  valori universale 250-251, 271
umanismul liberal *vezi* umanism
Updike, J., teoria receptării 95-96
utilitarism 35

V

valori de clasă *vezi* valori sociale
valori morale
  critica politică 236-237
  diseminare prin literatură 43-44, 53
valori sociale
  liberalismul lui Frye 116
  literatura ca diseminare a 33-47 : atacul lui Eliot asupra 56-57 ; critica politică 236-241 ; Leavis 51-55, 61 ; New Criticism 64-65, 67 ; Richards 63
valori universale 41-42, 250-251, 271
viaţă
  critica aplicată 62
  literatura şi reacţia de dreapta 60

vise, psihanaliză 183-184 207--209
Vodièka, F., structuralism 122
Voloşinov, V.N. 139

W

Williams, R.
materialismul cultural 199-200
radicalismul social 215-216
societatea organică 54
Wimsatt, W.K., New Criticism 64
Woolf, V. 50, 218
Wordsworth, W. 50

COLLEGIUM. LITERE

au apărut :

Paul Cornea - *Introducere în teoria lecturii*
Adelina Piatkowski - *Jocurile cu satyri în antichitatea greco-romană*
Adrian Marino - *Comparatism şi teoria literaturii*
Ferdinand de Saussure - *Curs de lingvistică generală*
Dan Horia Mazilu - *Noi despre ceilalţi. Fals tratat de imagologie*
Nicolae Manolescu - *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*
Jean-Jacques Rousseau - *Eseu despre originea limbilor unde se vorbeşte despre melodie şi despre imitaţia muzicală*
Daniel Dimitriu - *Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski*
Dumitru Irimia - *Introducere în stilistică*
Ioan Pânzaru - *Practici ale interpretării de text*
Gheorghe Drăgan - *Poetică eminesciană. Temeiuri folclorice*
Dan Mănucă - *Pelerinaj spre fiinţă. Eseu asupra imaginarului poetic eminescian*
Liviu Papadima - *Literatură şi comunicare. Relaţia autor - cititor în proza paşoptistă şi postpaşoptistă*
Daniel-Henri Pageaux - *Literatura generală comparată*
Erich Auerbach - *Mimesis. Reprezentarea realităţii în literatura occidentală*
Monica Spiridon - *Melancolia descendenţei. O perspectivă fenomenologică asupra memoriei generice a literaturii*
Roger T. Bell - *Teoria şi practica traducerii*
D. Caracostea - *Expresivitatea limbii române*
Daniel Bougnoux - *Introducere în ştiinţele comunicării*
Armand Mattelart, Michèle Mattelart - *Istoria teoriilor comunicării*
Jean Bollack - *Sens contra sens. Cum citim ? Convorbiri cu Patrick Llored*
R.H. Robins - *Scurtă istorie a lingvisticii*
D.M. Pippidi - *Formarea ideilor literare în Antichitate*
Mircea Iorgulescu - *Celălalt Istrati*
Ferdinand de Saussure - *Scrieri de lingvistică generală*
Dan C. Mihăilescu - *Literatura română în postceauşism. I. Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*

Lucian Raicu - *Calea de acces*
Matei Călinescu - *Cinci feţe ale modernităţii. Modernism, avangardă, decadenţă, kitsch, postmodernism*
Eugen Munteanu - *Introducere în lingvistică*
Dan C. Mihăilescu - *Literatura română în postceauşism. II. Proza. Prezentul ca dezumanizare*
Magda Jeanrenaud - *Universaliile traducerii. Studii de traductologie*
Paul Cornea - *Interpretare şi raţionalitate*
Dan C. Mihăilescu - *Literatura română în postceauşism. III. Eseistica. Piaţa ideilor politico-literare*
Umberto Eco - *Limitele interpretării*
Matei Călinescu - *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii* (ediţia a II-a)
Eugen Simion - *Dimineaţa poeţilor. Eseu despre începuturile poeziei române* (ediţia a IV-a)
Umberto Eco - *Apocaliptici şi integraţi. Comunicaţii de masă şi teorii ale culturii de masă*
Paul Cornea - *Delimitări şi ipoteze. Comunicări şi eseuri de teorie literară şi studii culturale*
Terry Eagleton - *Teoria literară. O introducere*

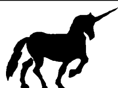
în pregătire:

Umberto Eco - *A spune cam acelaşi lucru. Experienţe de traducere*

www.polirom.ro

Redactor: Gabriel Cheşcu
Coperta: Laurenţiu Midvichi

Bun de tipar: noiembrie 2008. Apărut: 2008
Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 • P.O. Box 266
700506, Iaşi, Tel. & Fax: (0232) 21.41.00; (0232) 21.41.11;
(0232) 21.74.40 (difuzare); E-mail: office@polirom.ro
Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7, ap. 33,
O.P. 37 • P.O. Box 1-728, 030174
Tel.: (021) 313.89.78; E-mail: office.bucuresti@polirom.ro


PRINT
multicolor

Str. Bucium nr. 34 Iaşi
tel.: 0232/211225
fax: 0232/211252
office@printmulticolor.ro
www.printmulticolor.ro

SERVICII TIPOGRAFICE COMPLETE

Litere

Terry Eagleton

Teoria literară

O introducere

„Acest volum sintetic şi lucid ne oferă o analiză a tuturor teoriilor literare importante, de la structuralismul anilor ’60 la deconstructivismul contemporan, care au făcut din critica academică un domeniu deopotrivă incitant şi frustrant pentru neiniţiaţi."

New York Times Book Review

„*Teoria literară* este scrisă cu acea vervă care o face uşor de citit şi pe care o atribuim de obicei criticilor britanici orientaţi în mod deliberat împotriva teoriei... Nu este doar un eseu strălucitor şi polemic, ci şi o remarcabilă demonstraţie de condensare şi sintetizare... O carte provocatoare şi plăcută."

Sunday Times

„O carte polemică, amuzantă şi foarte instructivă. Indispensabilă."

Jonathan Culler

Collegium

ISBN 978-973-46-1251-2

EDITURA POLIROM
www.polirom.ro